

الإيقاع وحدود الانزياح في الشعر العربي المعاصر (دراسة في تجربة أدونيس)

د. عبد الغني حسني

الإيقاع وحدود الانزياح في الشعر العربي المعاصر
(دراسة في تجربة أدونيس)

تأليف: د. عبد الغني حسني

الكتاب : الإيقاع وحدود الانزياح في الشعر العربي المعاصر (دراسة في تجربة أدونيس)

المؤلف : د. عبد الغني حسني

مطبعة : الخليج العربي، 152 شارع الحسن الثاني، تطوان.

الهاتف : 25 02 71 39 05

الطبعة : الأولى 2017

الإيداع القانوني :2017MO0591

الإيداع الدولي : 978-9954-634-83-7

المقدمة

إذا كان من أهم السمات المميزة لمسيرة الشعر العربي المعاصر، التي انطلقت منذ حوالي سبعة عقود، تحقيق ثورة إيقاعية تجسدت في ظهور قصيدة التفعيلة وتحطيم بنية البيت ذي الشطرين المتساويين، وارتياد آفاق متعددة في تطوير القصيدة ضمن هذا الإطار، فإن ما صاحب هذه المسيرة الإبداعية من دراسات نقدية لا يرقى، في عمومه، إلى مستوى ما قدمه الشعراء من إنجاز ثري بتنوع تجاربه. ففي مقابل الكم الهائل من الدراسات التي تناولت هذا الشعر من حيث مضامينه وصوره ولغته الشعرية، لا نجد من الدراسات المهتمة بالإيقاع إلا قدرا يبدو يسيرا إذا قورن بالكم الشعري المتراكم طوال هذه العقود، وبقدر الإنجازات الإيقاعية التي قدمها الشعراء في أثناء ذلك.

فمنذ كتاب نازك الملائكة "قضايا الشعر المعاصر" الذي حاولت فيه وضع قوانين للكتابة بشعر التفعيلة، وكتاب عز الدين إسماعيل "الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية" الذي حاول فيه الاقتراب مما أنجزه الشعراء في تلك الفترة، مرت مياه كثيرة تحت جسر هذا الشعر، فأصبحت القيمة التنظيرية لهذين الكتابين متجاوَزة في كثير من جوانبها. فقد عجزت نازك الملائكة عن فرض قوانينها على الشعراء بسبب طابعها التنظيري المتعسف والبعيد عن الواقع الشعري[1]، كما أن المفاهيم النقدية التي قرأ من خلالها عز الدين إسماعيل هذا الشعر، كالسطر الشعري والجملة الشعرية والدفقة الشعورية... تحتوي كثيرا من سمات "الطفولة النقدية" على حد تعبير الشاعر محمد بنيس[2]، وأمست غير قادرة على استيعاب التجربة

---

[1] انظر في ذلك مثلا كتاب "العروض الجديد" حيث يقول صاحب الكتاب: "ولهذا أخطأها التوفيق في كثير منها، لأنها تناقضت مع النصوص بل تعارضت مع شعرها هي الذي كتبته من قبل"، ص4.

[2] الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، 3- الشعر المعاصر، محمد بنيس، ص115.

الإيقاعية للشعر العربي المعاصر التي أضحت أكثر انفلاتا مما كانت عليه خلال ستينيات القرن العشرين[3].

لكن مما يؤسف له أن جزءا كبيرا من النقد الإيقاعي الحديث قد بقي أسيرا للمفاهيم التي تضمنها هذا الكتاب، فلم يتمكن، على الرغم من طول مدة الممارسة، من بناء منهج نقدي يستجيب لما أنجزه الشعراء في مجال الإيقاع الشعري.

غير أن المعضلة الأكبر التي يعاني منها هذا النقد تكمن، في رأينا، في أن جزءا كبيرا منه يفتقد إلى قدر أدنى من الموضوعية القائمة أساسا على الاستقصاء. فعلى الرغم من ظهور دراسات تحاول الاقتراب من السمات العامة المميزة لإيقاع القصيدة المعاصرة، ككتاب "الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث" لسلمى خضراء الجيوسي وكتاب "الجملة في الشعر العربي" لمحمد حماسة عبد الطيف وكتاب "ظاهرة الشعر الحديث" لأحمد المعداوي وكتاب "موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع" لشعبان صلاح وكتاب "القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية" لمحمد صابر عبيد... وغيرها، فإن هذه المؤلفات لم تعزَّز بدراسات كثيرة تستقصي دواوين الشعراء الرواد خاصة، ولا بتلك التي تتناول ظاهرة إيقاعية بعينها في هذا الشعر، للوقوف على حقيقة المنجَز الشعري المعاصر في مجال الإيقاع ومعرفة حدود التجديد فيه.

وقد كان هذا الوضع عاملا من العوامل التي فسحت المجال أمام ظهور بعض الدراسات المغرضة التي تروم تنميط الحداثة الشعرية، معتمدة في ذلك على نماذج شعرية منتقاة لتفرض عليها نوعا من القراءة التي تناسب توجه الباحث وغرضه من البحث. ولعل من أهم هذه الدراسات تلك التي تناول فيها عدد من الباحثين شعر أدونيس، ومنهم كمال أبو ديب ومحمد بنيس وخالدة سعيد.

فليست الحركة النقدية المواكبة للتجربة الإيقاعية للشعر العربي المعاصر عاجزة عن كشف منجزاتها الحقيقية وإضاءة كل الجوانب

---

[3] الفترة التي ألف خلالها عز الدين إسماعيل كتابه.

المعتمة منها فحسب، بل إنها قد زادت في كثير من الأحيان من غموض هذه التجربة، بسبب عجزها عن الفهم الصحيح للقضايا الإيقاعية الجديدة، أو بسبب خضوعها لسلطة المنهج التي حلت محل سلطة النص[4]، أو بسبب السعي إلى التضخيم من بعض التجارب الحداثية والإعلاء من شأنها على حساب تجارب أخرى.

كل هذه العوامل دفعتنا إلى الاقتناع بأن معرفة الوضع الإيقاعي للقصيدة العربية المعاصرة لا يتحقق إلا بالعودة إلى دواوين الشعراء الرواد خاصة والصبر على قراءتها وتحليلها تحليلا يتجرد فيه الباحث من مواقفه الذاتية، لتقديم معرفة بهذا الشعر تكون أقرب إلى الموضوعية، إن لم يُقيَّض لها أن تتحلى بالموضوعية المطلقة.

وإذا كان هذا الاقتناع هو الذي دفعنا من قبل إلى إنجاز دراسة شاملة حول إيقاع القصيدة عند نزار قباني تستقرئ كل منجزه الشعري، على ضخامته وامتداده الزمني[5]، فإننا مقتنعون أيضا بأن هذا العمل ليس سوى مساهمة في مشروع نحمل همه منذ دراستنا الجامعية العليا في سلك الدكتوراه، ونراه الآن أكبر من أن يضطلع به مجهود باحث أو قلة من الباحثين، إذ لا يمكن أن يؤتي ثماره التي نحلم بها إلا إذا تراكمت فيه دراسات يكون همها الأول هو استقصاء الوضع الإيقاعي للقصيدة العربية المعاصرة.

ولهذا نجد من الواجب الإشارة إلى أن دراستنا هذه ليست رائدة في مجالها، إذ سبقتنا دراسات في الموضوع حاولت التسلح بقدر غير يسير من الموضوعية والاستقصاء. ولعل أهمها كتاب الدكتور محمد علي السمان "العروض الجديد" الذي صدر عن دار المعارف بالقاهرة سنة 1983. وقد أعلن فيه أن غايته تأسيس علم جديد لعروض الشعر الحر، شبيه بما قام به الخليل في تأسيسه لعلم العروض. فهو يقول في مقدمة كتابه: "وكان لا بد لي، وهو ما فعلته، أن أستقرئ نصوصه

---

[4] انظر في هذا الإطار النقد الذي يوجهه عبد العزيز حمودة لسلطة المنهج التي ألغت سلطة النص ضمن كتابه: الخروج من التيه دراسة في سلطة النص.

[5] انظر كتابنا: "حداثة التواصل، الرؤية الشعرية عند نزار قباني"، دار الكتب العلمية، بيروت2013.

الكثيرة الوفيرة لأستنبط منها بحوره وتفاعيله وضروبه (...) فذلك هو الأسلوب الذي انتهجه الخليل بن أحمد، واضع عروض الشعر القديم، والذي انتهجه ابن سناء الملك أو الخليل الثاني واضع عروض الموشحات... وبذلك تكون النتائج مطابقة للواقع الحسي، ويكون القول فيه مصحوبا بالدليل عليه، بل مسبوقا به لأنه مستنبَط منه. ولقد اقتضاني ذلك أن أقرأ ما يزيد على ألفي قصيدة، فيما يزيد على مائة ديوان من الشعر الحر الجيد لرواده والمحدثين فيه"[6].

وإن كان لعمل السمان من عيب فهو هذا العبء الذي حمله لنفسه عندما أراد تقليد فعل الخليلين الأول والثاني. فحاول تأسيس هذا العلم من خلال قراءته لألفي قصيدة، على حد قوله، من الشعر الحر، وهو قدر يسير بالقياس إلى ما أُنتج منه، مع ما يعتري هذه القراءةَ من عيوب، سنعرض لبعضها أثناء هذا البحث، تدل على أن الباحث كان في أمس الحاجة إلى ضبط هذا العلم الذي أراد وضع أسسه في هذا الكتاب أولاً. فهذا يدل دلالة قاطعة على أن التصدي لهذا الموضوع يجب أن يكون جهدا جماعيا قائما على تراكم الدراسات، إذ ليس بوسع الباحث الفرد أن يصل فيه إلى نتائج حاسمة مهما بذل في ذلك من جهد وأنفق من وقت.

غير أن ما لاحظناه في جل الدراسات التي أنجزت حول إيقاع الشعر العربي المعاصر هو التضخيم من مسألة الانزياح الذي تحقق فيه على يد أدونيس خاصة، لهذا رأينا أن نخصص هذه الدراسة للوقوف على حقيقة هذه الانزياحات وحدودها عند هذا الشاعر، محتكمين في ذلك إلى مواقفه من هذه المسألة وإلى متنه الشعري، لاقتناعنا بأن تقويم تجربته الشعرية تقويما موضوعيا إنما يتحقق بالعودة إليها واستقصائها ومساءلتها، لا بمطالعة آراء النقاد حولها ولا بانتقاء أبيات أو مقاطع معدودة من قصائد متفرقة في الديوان، كما دأب على ذلك كثير من الباحثين.

---

[6] العروض الجديد، ص3.

وقد جعلنا هذه الدراسة فصلين أساسيين، فخصصنا **الفصل الأول لدراسة** الانزياحات الوزنية، وذلك في مبحثين:

جاء **المبحث الأول** الذي يحمل عنوان "الحداثة الشعرية عند أدونيس: تمرد على اللغة أم تمرد على الأوزان؟" بحثا في الموقف النظري للشاعر من مسألة الانزياحات الإيقاعية والوزن والقافية، وموقع ذلك من مشروعه الشعري الحداثي، من خلال آرائه الموزعة بين مؤلفاته وحواراته المختلفة.

وعرضنا في **المبحث الثاني** لأشكال الانزياحات الوزنية في شعره، وهي تشمل المزج بين الأشكال والأوزان، والتفعيلة المقحمة وعلة الحشو، وزحاف الحشو.

ثم خصصنا **الفصل الثاني** لدراسة الانزياحات التي تصيب البيت والقافية، وذلك في مبحثين:

تناولنا في **المبحث الأول** مفهوم البيت وحدوده في الشعر العربي المعاصر، فحاولنا وضع أساس لتحديد هذا البيت، لما لاحظناه من اضطراب لدى النقاد والدارسين في فهم حدوده الصوتية التي تمثلها القافية.

وعرضنا في **المبحث الثاني** لانزياحات القافية التي تشمل: ترك المماثلة و(فعولن) في ضرب المتقارب وتنوين الضرب وخداع الحركات الإعرابية، قبل أن ننتقل إلى انزياحات البيت التي تشمل لعبة البياض وعلامات الترقيم والبيت الطويل.

ثم أنهينا كل ذلك **بخلاصات عامة** حول حضور مجمل هذه الانزياحات في متنه الشعري وخضوعها لمبدأ التطور وتأثيرها في أوزان الشعر عنده.

وكان منهجنا في ذلك منهجا تحليليا يعتمد بيان الظواهر الإيقاعية المرصودة ضمن النماذج الشعرية، ويستعين بالجانب التاريخي لدراسة تطور هذه الانزياحات في تجربة الشاعر، وبالمقارنة للوقوف على موقع هذه التجربة من التطور الإيقاعي للقصيدة العربية المعاصرة، متوخين في ذلك تجنب ما نعيبه على غيرنا من تضخيم لتجربته أو تعصب ضده قد يحجب عنا ما قد يكون إنجازا يُحسَب له.

وهو ما نعتقد أنه سيسمح لنا بتقويم أقرب إلى الموضوعية لتجربة هذا الشاعر الإيقاعية ضمن مسيرة الشعر العربي المعاصر، ويساعدنا على التقدم خطوة في مسيرة استكشاف التجربة الإيقاعية المعاصرة وحدود الانزياح فيها.

الباب الأول:

انزياحات الوزن

الفصل الأول:
الحداثة الشعرية عند أدونيس: تمرد على اللغة أم تمرد على الإيقاع؟

لقد ساهم عدد من الدراسات النقدية التي تناولت الثورة الإيقاعية للشعر العربي المعاصر في ترسيخ فكرة تجعل من أدونيس رمزا للهدم والتجاوز الذي لا يقيم وزنا لمعيار من معايير الشعر القديم ولا يقف عند حد من حدوده. لكن هذه الصورة النمطية، التي تكاد تتحول إلى مسلمة عند كثير من الدارسين، تفرض على الباحث التساؤل عن حجم الخرق الحقيقي الذي حققه هذا الشاعر في مجال الإيقاع. إذ لا نكاد نجد دراسة من هذه تستند إلى إحصاء في شعر الشاعر أو استقصاء له. بل هي، في عمومها، دراسات تغلب عليها سمة الانطباعية والأحكام الجاهزة التي يتناقلها هؤلاء فيما بينهم. وهي، في أحسن أحوالها، تقوم على انتقاء نماذج بعينها يتداولها عدد من الدارسين فيما بينهم لتبنى عليها نتائج تعمم على شعر الشاعر بأكمله. بل إن هذا الانتقاء نفسه كثيرا ما تُلوى فيه أعناق النصوص ليّا حتى تستجيب لدرجة الانزياح التي يسعى الباحث إلى إثباتها، والتي قد تكون موجودة في ذهنه أكثر مما هي موجودة في النص الشعري.

وإذا كانت هذه الدراسات، التي تشترك في تمجيد أدونيس والمبالغة في تصوير حجم الإنجاز الحداثي في شعره، من الكثرة بحيث يصعب حصرها، تشمل نقادا معروفين أمثال كمال خير بك وخالدة سعيد وكمال أبي ديب[7]، فإننا سنكتفي هنا بوقفات عند نماذج تمثل هذا النوع من الدراسات لكل من صلاح فضل وكمال أبي ديب ومحمد بنيس.

---

7 أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث، أحمد المعداوي، ص41 وما بعدها.

ففي "أساليب الشعرية المعاصرة" يعتمد صلاح فضل على دراسة غير منشورة، أجريت في شعر أدونيس، شملت إحصاء للأوزان الشعرية المستعملة عنده في مجموع أعماله الشعرية إلى حدود قصيدة "شهوة تتقدم في خرائط المادة" (وهي قصيدة كتبت بين سنتي 1986 و1987)، كشفت عن نسبة مرتفعة من النصوص النثرية، وغياب بحر الطويل، ونسبة منخفضة لبحري البسيط والكامل، ليستخلص من ذلك تفرد التجربة الإيقاعية لأدونيس: "تثبت الدراسة أن بحر الطويل لا وجود له في أشعاره. وأهم من ذلك أن نسبة كل من البسيط والكامل أقل من نصف في المائة، مع أنهما يمثلان أكثر البحور شيوعا في الشعر العربي. وهذا يعزز بشكل بارز اختلاف شعر أدونيس إيقاعيا عن المألوف لدى جميع الشعراء الآخرين. كما نلاحظ أن الإيقاع قد أصبح إشكاليا عند أدونيس، إذ تكاد تبلغ الكتابة النثرية لديه (...) قرابة النصف من مجموع أشعاره"[8].

والحقيقة أن تراجع نسبة البحور الممزوجة، كالطويل والبسيط، ليس بالإنجاز العظيم الذي يجعل أدونيس مختلفا عن كل من سواه من الشعراء. فهذه ظاهرة شائعة في القصيدة الحديثة التي أصبحت تميل أكثر نحو الكتابة بنظام التفعيلة. بل إن الذي قد يجعل الشاعر المعاصر متميزا، على العكس من ذلك، هو استعمال هذه البحور في شعر التفعيلة، كما سنرى عند أدونيس نفسه في استعماله لبحر الخفيف.

يضاف إلى هذا أن قصيدة النثر لم تعد من علامات التفرد عند الشاعر المعاصر، إذ أكثرَ منها عدد من الشعراء، لعل أبرزهم نزار قباني ومحمود درويش. بل إن من الشعراء من لم يكتب شعره إلا نثرا كمحمد الماغوط وجبرا إبراهيم جبرا.

ولو أن الناقد صلاح فضل كلف نفسه بعض عناء القراءة الإيقاعية لشعر أدونيس قبل سنة 1987، تاريخ كتابة قصيدة "شهوة تتقدم في خرائط المادة"، أو بعدها، بدل الاعتماد على بحث غير منشور

---

[8] أساليب الشعرية المعاصرة، صلاح فضل، ط1، دار الآداب، ص201.

لإحدى الطالبات بجامعة البحرين[9]، لما كان قد أبدى كل هذا الانبهار بالكتابة النثرية ولا باستعمال أدونيس لبعض الأوزان دون بعض.

وإذا كان صلاح فضل يبدي انبهاره بدرجة الانزياح الإيقاعي الذي حققه أدونيس، بترك بعض الأوزان وبمزج النثر بالوزن، فإن كمال أبا ديب يخطو خطوة أبعد من تلك ضمن بحثه عن "بديل جذري لعروض الخليل" حين يقرر خروج ما يسميه بتجارب المستقبل، التي تعد تجربة أدونيس نموذجا لها، عن نظام العروض العربي. وهو ما يجعل هذا العروض عاجزا عن وصف أشكال الانفلات الإيقاعي التي حققتها هاته التجارب. يقول في خاتمة كتابه "في البنية الإيقاعية للشعر العربي": "حاول هذا البحث أن يقدم بديلا جذريا لعروض الخليل، انطلاقا من مفهوم فكري أصيل هو أن ثمة شيئين منفصلين: الشعر العربي أولا، ثم محاولة الخليل لوصف انتظامه وأسس تركيبه الوزني ثانيا. يفترض هذا المفهوم أن نظام الخليل طريقة في التحليل لا تنفي طرقا أخرى ممكنة، وأن أسلم الطرق أقدرُها على اكتشاف الفاعليات الجذرية في إيقاع الشعر العربي، وعلى تحديد أسس الانتظام والانفلات خارج حدود الانتظام في هذا الإيقاع"[10].

وإذا كان هذا القول يقضي باعتبار عروض الخليل "طريقة ممكنة" في التحليل، فإن ذلك لا يبدو في حقيقته إلا مواربة تنتفي في موضع آخر من الكتاب حين يحكم بعجز هذا العروض عن وصف الثورة الإيقاعية التي تحققت في شعر أدونيس خاصة: "ومن الواضح أن تطبيق المنهج العروضي في الدراسة (أو منهج متعسف كمنهج نازك الملائكة التي تصر على سلامة الوزن واتخاذه الشكل نفسه في كل بيت) يقضي على هذا البعد الآخر للقصيدة الحديثة الذي يتبلور في شعر أدونيس أكثر من أي شاعر عربي آخر"[11].

---

[9] نفسه، ص201.

[10] في البنية الإيقاعية للشعر العربي، نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم العروض المقارن، كمال أبو ديب، ص531.

[11] نفسه، ص164.

ونريد أن ننبه هنا إلى عبارة "... في شعر أدونيس أكثر من أي شاعر عربي آخر" لأن لها دلالتها ضمن هذا السياق الذي نحن بإزائه من نسبة فضل الثورة الإيقاعية إلى هذا الشاعر دون غيره (أو أكثر من غيره في أحسن الأحوال).

ومن بين أهم المبادئ التي يقوم عليها هذا المنهج الجديد الذي يبشرنا به الباحث: ما يسميه بظاهرة الإبدال التي يختزل من خلالها تفعيلات الشعر العربي إلى ثلاث نوى إيقاعية هي: فا (/0) وعلن (//0) و ف (/) التي تضاف أحيانا إلى (علن) فتصبح: ف +علن (/ + //0). وهو ما يشكل الفاصلة الصغرى في نظام الخليل. ويشير إلى مزية من مزايا هذا المنهج في قوله: "هكذا تتحول عملية تحليل بيت شعري إلى عمل سهل لا تعقيد فيه، وتنعدم الاحتمالات المنهكة التي تنتج عن محاولة تطبيق نظام الخليل"[12].

فهو يرى أن هذه النوى الإيقاعية أقدر من نظام الخليل على وصف إيقاع القصيدة العربية قديمها وحديثها. وبهذا فإن ظاهرة الإبدال تقوم عنده على حلول إحدى هذه النوى محل نواة أخرى، وأبرز مظاهر ذلك عنده تحول **فا علن** (/0//0) إلى **علن فا** (//0/0).

ومن الواضح أن غايته من إثبات هذه الظاهرة هي إثبات ما يعتقده من خروج الثورة الإيقاعية الحديثة التي يقودها أدونيس عن إطار العروض العربي الذي يقف، في رأيه، عاجزا عن وصفها واستكناه أسرارها.

ولا يعدم الناقد نماذج من شعر الشاعر يدعم بها نظرية الإبدال هاته، منها قصيدة "الدهشة الأسيرة":

ذاهبٌ أتفيأ بين البراعم والعشب، أبني جزيرهْ
أصلُ الغصن بالشطوطْ
وإذا ضاعت المرافئُ واسودَّت الخطوطْ
ألبسُ الدهشةَ الأسيرهْ
في جناح الفراشهْ

---

[12] نفسه، ص84.

خلفَ حصن السنابل والضوء في موطن الهشاشهْ[13]

فهو يقول معلقا على هذه القصيدة: "هذه القصيدة القصيرة تبلغ في تشكّلها الإيقاعي درجة من التعقيد والغنى كبيرة. الوحدة الإيقاعية الأساسية هي (فاعلن) ويتألف البيت من تكرار لها، لكن التغير المشار إليه في مثل (1) يحدث هنا، إذ تدخل (علن فا) في التشكل الإيقاعي في آخر وحدة (الشطوط، الأسيره، الهشاشه). إلا أن ذروة التحولات تأتي في البيت الثالث الذي يبدأ ب (علتن) متلوة ب (فاعلن)، وفجأة يحدث تحول جذري، إذ تأتي (علن فا) ثالثة، ثم قرار نهائي من الشكل (/00). أي أن البيت تغلب عليه (علن فا) ويخرج عن حركة الإيقاع الأساسية: تكرار (فاعلن)"[14].

وإذا أردنا إجراء تمرين يعيننا على استيعاب هذه القراءة التي يقترحها الناقد، فإن بإمكاننا أن نصل في تقطيع هذه القصيدة إلى الشكل التالي:

فاعلن فـ علن فـ علن فاعلن فـ علن فاعلن فا علن فا
فـ علن فاعلن علنْ فـْ
فـ علن فاعلن علن فـَ علن فا علن فـَ فعْلْ
فاعلن فاعلن علن فا
فاعلن فاعلن فا
فاعلن فاعلن فـ علن فاعلن فاعلن علن فا

وهي قراءة تُظهر ما يسميه بالتحول الجذري في الانتقال من (فاعلن) إلى (علن فا) في البيت الثالث خاصة، ليثبت بذلك استعصاء قصيدة أدونيس على القراءة العروضية التي تؤمن بانتظام توالي تفعيلة المتدارك (فاعلن). وهو رأي نعتقد أن فيه مبالغة في تقويم هذه التجربة، لسبب سنشير إليه هنا ثم نعود إليه بتفصيل أثناء دراستنا للانزياحات

---

[13] الدهشة الأسيرة، ضمن كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل، الأعمال الشعرية الكاملة، أدونيس، 318/1.

[14] في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص161-162.

الإيقاعية عند الشاعر ضمن فصول هذا الكتاب. فنحن لا نستطيع النظر إلى هذه القصيدة بمعزل عن التجربة الشعرية لهذا الشاعر خاصة وعن تجارب غيره من الشعراء المعاصرين عامة.

والواقع أن هذه القراءة السياقية التي نقترحها تمدنا بحقيقة أساسية هي أن ما قام به الشاعر في هذه القصيدة يعد تمردا على قوانين العروض، لكنه تمرد لا يصل إلى مستوى هدمه أو الخروج عنه، كما أنه يشترك في بعض جوانبه مع شعراء آخرين ساهموا في رسم ملامح التجربة الإيقاعية للشعر العربي المعاصر.

فهذه القصيدة خضعت لنوعين من الانزياح لا يخرجان بها، بحال، عن إيقاع المتدارك، كما توهم أبو ديب: أحدهما شكل شائع عند الشعراء المعاصرين يتمثل في ما نسميه بالتفعيلة المقحمة، وهي هنا إقحام (فعو) المتقاربية في حشو المتدارك. والشكل الثاني يكاد ينفرد به أدونيس، ويتمثل في إقحام تفعيلة المتقارب في ضرب المتدارك، ضمن ما نعتقد أنه بحث منه عن توسيع لمفهوم القافية بما لا يخرج بها عن جوهر المفهوم الخليلي، كما سنعرض لذلك في حينه بشكل أكثر تفصيلا.

ولهذا فإن القراءة الإيقاعية لهذه القصيدة هي على الشكل التالي:

فاعلن فعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلاتن
فعلن فاعلن فعولْ
فعلن فاعلن فعو فعلن فاعلن فعولْ
فاعلن فاعلن فعولن
فاعلن فاعلاتن
فاعلن فاعلن فعلن فاعلن فاعلن فعولن

وهي قراءة توضح انتظام القصيدة ضمن إيقاع المتدارك، فلا تتمرد عليه إلا في موضعين: في بعض الأضرب التي تستغل ما تتيحه القصيدة المعاصرة من تعدد القافية، وفي إقحام (فعو) ضمن سياق المتدارك في البيت الثالث. وهو أمر شائع عند الشاعر وعند غيره من

الشعراء المعاصرين، كما سنبين لاحقا، تعود بعدها تفعيلة المتدارك إلى الانتظام في هذا البيت وفي ما بعده من أبيات القصيدة.

ولهذا نعتقد أن مسألة الإبدال التي علق عليها أبو ديب آمالا في تقديم بديل جذري لعروض الخليل لا تقدم جديدا إلى القراءة الإيقاعية للقصيدة المعاصرة بقدر ما تتعسف على العروض وتنسب لهذه القصيدة إنجازات وهمية. وقد بدا ذلك بشكل جلي أثناء تناول الناقد لشعر أدونيس، الشاعر الذي يرى فيه نموذجا لهدم الشكل التقليدي للقصيدة العربية.

ويحذو محمد بنيس حذو كمال أبي ديب حين يجعل الكتابة الوزنية إشكالية عند هذا الشاعر، فيحاول إخراجها من نظام الوزن الخليلي، كما فعل سابقه. وهو عمل ينطوي على مغالطات لا حصر لها، لعلنا نقف عند بعضها في هذه الدراسة. وهي في نهاية الأمر مغالطات تبدو عند التمحيص مجرد أوهام يُقصد بها الانتصار لنمط من الكتابة الشعرية يمارسه الشاعر محمد بنيس نفسه، وتقديمه على أنه النمط الحداثي الوحيد الممكن. وكان أحمد المعداوي قد سبقنا إلى الحديث عن جانب من هذا الأمر ضمن كتابه "أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث"[15].

ومن الأمور التي يمكن الوقوف عندها في ذلك: حديث محمد بنيس عن قوانين الوقفة في الشعر العربي المعاصر. فأثناء استعراضه لهذه القوانين (الوقفة الوزنية والوقفة المركبية والدلالية ووقفة البياض) يستشهد بعدد من الشعراء المعاصرين، ثم يقدم على التخلص منهم بشكل منهجي حتى لا يستبقي منهم غير أدونيس الذي ينفرد، حسب رأيه، بوقفة البياض. وهذه الوقفة تعد عند الناقد القانونَ الأرقى من قوانين الوقفة، لتحقيقها أكبر قدر من الانزياح الإيقاعي، بينما لا يتجاوز غيره من الشعراء المعاصرين حدود الوقفة المركبية والدلالية. ويغلف محمد بنيس كلامه بغلاف من اللغة الشعرية الواصفة التي تزيد من تضخيم حجم الانزياح عند أدونيس، بتحقيقه لوقفة البياض التي يرى

---

[15] أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث، أحمد المعداوي، ص41 وما بعدها.

فيها الناقد خروجا مطلقا عن قوانين الوزن العروضي. يقول في هذا السياق: "بدلا من الجسد الملتئم الخاضع للمعدود والمقيس، والتابع لقواعد العروض السابقة على الممارسة النصية، نكون أمام الجسد المقطع الذي يخترق عقلانية القواعد، ليندمج كلية في مسار الدوال التي لاتضبطها قصيدة وهمية أو عُلوية (...) على أنها [القاسمة أو الفاصلة] في الكتابة، كممارسة قصوى في الشعر المعاصر، تدخلتْ، لا لإحداث التوازن والتناظر، وبالتالي التوازي والتساوي بين شطري البيت، كما في نمطه الأولي(...) بل لتقيم توازيا من نوع جديد ينضبط للإمعان في التفكك"[16].

وينهج الأسلوب نفسه في التخلص من الشعراء أثناء دراسته للوزن، للإيهام بانفراد أدونيس بهدم قوانين الخليل، بحيث ينتقل من الوحدة الوزنية التامة (التفعيلة التامة) إلى ما يسميه بالتفعيلة الناقصة، التي تمثل عنده أعلى درجات الانزياح. والذي ينفرد بهذه أيضا هو أدونيس، دون غيره من الشعراء المعاصرين: "إن ما نجده في نموذج أدونيس (...) هو استثمار النواة الوزنية (فا) بدل الوحدة الوزنية (فاعلن)[17].

والواقع أن ما يسمى بوقفة البياض والتفعيلة الناقصة، وغيرهما مما ادعاه محمد بنيس لأدونيس، لا تعد إنجازات حداثية في مجال الإيقاع بقدر ما هي أوهام حداثة تعشش في ذهن الناقد، مرجعها إلى فساد في المنهج جعل الناقدَ يتوهم أن التجديد الذي أصاب إيقاع القصيدة المعاصرة يستدعي تقويضا لكل مفاهيم العروض العربي، مما جعل عينه المنبهرة تنظر إلى الشاعر المتمرد من خلال "مرآة محدبة"، على حد تعبير الناقد عبد العزيز حمودة[18]، فتبصره أكبر من حجمه، وتنسب إليه ما قد لا يدعيه لنفسه. وقد نعرض لبعض هذه الأوهام أثناء هذا البحث، لكننا نكتفي الآن بالوقوف عند هذه الإشارة التي ينسب فيها

16 الشعر المعاصر، ص128.

17 نفسه، ص134.

18 المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، الدكتور عبد العزيز حمودة.

الباحث لأدونيس إبداع ما يسميه بالتفعيلة الناقصة: فقد أورد هذا النموذج من قصيدة بابل:

1- في رأس امرأة من قحطان يطير حصانٌ
2- في رأس حصان طرواديٌّ
3- عربي يهذي:
4- "سترى أحشاءكَ فوق رغيفٍ
5- سترى زمنا يتقدم قبرا قبراً..."
6- دار المجنون يسائل: أين الشمس، وأين الأفْق، وماذا يحملُ
7- هذا الآتي:
8- عُنُقا أو سكينا
9- يسألُ: كيف أظل شرارة خرقٍ
10-من أين أتيتَ؟ وكيف؟ وماذا؟
11- أرضك مملكة التدجين، وأنت عصيٌّ
12- أتظل عصيا؟

ورأى أن أغلب هذه الأبيات الخببية جاء منتهيا بالتفعيلة الناقصة (فا) على النحو التالي:

فا فافا فعلن فا فافا فعلن فعلن فا
فافا فعلن فافا فافا فا
فعلن فافا فا...

ليخلص من ذلك إلى أن أدونيس قام باستثمار النواة الوزنية (فا) بدل الوحدة الوزنية (فاعلن)[19]، فيما يبدو اعتناقا واضحا لنظرية أبي ديب التي يرد فيها أوزان الشعر العربي إلى ثلاث نوى إيقاعية تخضع للإبدال هي: (فا) و (فـ) و(علن). والحقيقة أنه لا فرق إيقاعيا بين القراءة التي قدمها الباحث لهذا المقطع وبين الصورة التي نعرفها للخبب، والتي تتناوب فيها (فعِلن) و(فعْلن)، مع إمكانية إقحام (فاعلُ).

19- الشعر المعاصر، ص132-134.

فلا وجود لما يدعيه إذن من التفعيلة الناقصة، إذ التقطيع السليم لهذه الأبيات:

فعْلن فاعلُ فعْلن فعْلن فعِلن فعِلن فعْـ
لن فاعلُ فعْلن فعْلن فعْلن
فعِلن فعْلن فا
علُ فاعلُ فاعلُ فاعلٍ فعْلن فعْلن...

وكنا قد بينا سابقا فساد نظرية الإبدال التي بنى عليها الناقد قراءته لهذا المقطع.

وسوف نكتفي هنا بهذه الإشارات السريعة، لنقف عند موقف أدونيس نفسه من قضية الانزياحات الإيقاعية وقيمتها التجديدية في الشعر المعاصر، قبل أن ننتقل في القسم الثاني من الدراسة إلى تحليل أشكال هذه الانزياحات في متنه الشعري.

وأول ما يلفت انتباهنا وسط الركام الهائل من النصوص النظرية، التي أنتجها أدونيس، والحوارات التي أجراها عن الحداثة الشعرية، أن كثرة تنظيره حول غموض اللغة الشعرية ووظيفتها لا يوازيها اهتمام مماثل بالإيقاع الشعري. ولا نكاد نجد له إلا كلاما معادا مترددا في نصوصه النظرية عن مفهوم الإيقاع واختلافه عن الوزن، وما يفرضه ذلك من اهتمام بإيقاع النثر وإشادة بتجربة الكتابة التي تهدم الحدود بين الشعر والنثر.

وهذه الملاحظة الأولية لا تخلو من أهمية تكمن في تحديد الموقع الحقيقي الذي يحتله الإيقاع من الحداثة الشعرية عند هذا الشاعر، في علاقته بموقع اللغة الشعرية والدعوة إلى تفجيرها وإعادة بناء وظائفها.

لكننا، بجانب هذه الملاحظة التي قد تعني قلة اهتمامه بالتجديد الإيقاعي، لا نعدم له إشارات متناثرة بين ثنايا كتبه ونصوصه النظرية وحواراته، قد تضيء لنا الطريق لاستجلاء موقفه من الانزياحات الإيقاعية وعلاقتها بمفهومه الجديد للشعر.

ولا يمكن فهم موقف الشاعر من الانزياحات الإيقاعية بعيدا عن دعوته التي أطلقها مبكرا لإعادة النظر في مفهوم الشعر وابتكار جنس أدبي جديد، تنتفي فيه الحدود بين الأجناس الأدبية وبين الشعر والنثر، سماه بالكتابة: "يجب أن تتغير الكتابة تغيرا نوعيا. فالحدود التي كانت تقسم الكتابة إلى أنواع يجب أن تزول، لكي يكون هناك نوع واحد هو الكتابة. لا نعود نلتمس معيار التمييز في نوعية المكتوب: هل هو قصيدة أم قصة؟ مسرحية أم رواية؟ وإنما نلتمسه في درجة حضوره الإبداعي"[20].

وكان من نتائج هذه الدعوة إعادة النظر في موسيقى الشعر العربي التي تتخذ من أوزان الخليل أساسا لها. إذ أن موسيقى الشعر أوسع من هذه الأوزان. ومن هنا جاء بحثه عن أشكال إيقاعية جديدة تكون أقدر على استيعاب هذا الطموح نحو خوض تجربة الكتابة وإلغاء الحدود بين الشعر والنثر. يقول في إحدى حواراته: "أرى أن مما ينافي طبيعة لغتنا العربية ذاتها، التي هي بحر هائل، أن نحصر موسيقاها في عدد محدود من الأمواج"[21].

وهذا البحر الإبداعي الهائل للغة هو الذي يحاول أدونيس تجسيده في تجربة الكتابة. ولا شك في أن الذي يوحد بين الأجناس الأدبية ويصهرها جميعا في هذا الجنس الأدبي الجديد، ليس هو الوزن، بل هي هذه الموسيقى التي يسميها في مواضع أخرى بالإيقاع. وهذا الإيقاع ليس مقصورا على الشعر الموزون وحده، لأنه أوسع من الوزن وأشمل، يشترك فيه الشعر مع النثر. ولهذا كانت دعوته للشاعر المعاصر إلى إغناء الأوزان القديمة وابتكار توزيع جديد للتفاعيل، يستجيب للطبيعة الدائمة التطور للإيقاع[22].

لكن ما يجب الوقوف عنده باهتمام عند الشاعر هو أن هذه الدعوة لا تعني انتصارا مطلقا منه للمنثور على الموزون، إذ أن قصيدة

---

[20] الثابت والمتحول، بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، 3- صدمة الحداثة، أدونيس، ص312.

[21] الحوارات الكاملة، أدونيس، 123/2.

[22] نفسه، 46/1.

النثر ما هي إلا "طريقة أخرى للتعبير شعريا. فهناك قصائد نثرية أكثر تقليدية من الشعر التقليدي"[23].

فالمفهوم الجديد للكتابة، إذن، لا يعني، إيقاعيا، تجاوز الوزن ولا إلغاءه، ولا دعوة إلى الكف عن كتابة الشعر الموزون، ولكنه يعني تجاورا أو تداخلا إبداعيا بين الأجناس الأدبية يستمر فيه الشعر الموزون، بشكليه العمودي والتفعيلي، في الوجود بجانب الأشكال النثرية الأخرى. ويمكننا فهم ذلك من خلال عدد كبير من القصائد التي كتبها الشاعر، كقصيدة "تيمور ومهيار"[24] التي تتداخل فيها الكتابة النثرية والمسرحية مع الشعر الموزون، ومعظم قصائد "الكتاب" التي تتداخل فيها الكتابة الشعرية مع الكتابة النثرية بمرجعياتها التاريخية والسردية والدينية...

ومما يزكي هذا التوجه قوله في إحدى حواراته، مقررا مشروعية كتابة الشعر الموزون: "لا يمكن، في المرحلة التاريخية المنظورة، أن تعوض قصيدة النثر عن قصيدة الوزن (...) فقصيدة الوزن باقية ولها حضورها ولن تموت"[25].

غير أن هذا الاعتراف بمشروعية قصيدة الوزن لم يقف عند هذا الحد، بل تحول أحيانا إلى دفاع صريح عن هذا الشكل الشعري. يقول الشاعر في "سيرته الشعرية"، الصادرة سنة 1993، "ها أنت أيها الوقت": "كان بعضهم يقول مثلا: إن الوزن بحد ذاته قديم. وكل شعر موزون لا بد إذن من أن يكون قديما تقليديا. وكنا نجيبهم: (...) هل أنتم ضد الوزن بإطلاق (...) أم أنكم ضده في اللغة العربية وحدها؟ إن كنتم ضده بإطلاق فأنتم تنكرون مرجعيتكم ذاتها (...) إذ ليس في الغرب شاعر حديث واحد، ذو قيمة، رفض الوزن وأنكره (...) أما إذا كنتم

---

[23] نفسه، 151/3.

[24] قصيدة تيمور ومهيار، ضمن ديوان "المسرح والمرايا"، الأعمال الشعرية الكاملة، أدونيس، 361/1.

[25] الحوارات الكاملة، 99/3.

ضد الوزن في اللغة العربية وحدها، فإن عداءكم هذا يضمر عداء لأشياء أخرى غير الوزن وغير الشعر"[26].

لكن هذا الاحتفال بالوزن والشعر الموزون لم يقف عند الجانب النظري، بل عكسته أيضا دواوينه الشعرية بشكل بارز، حيث استمر الشاعر في كتابة الشعر الموزون إلى جانب قصيدة النثر منذ دواوينه الأولى إلى أعماله الشعرية المتأخرة ك"الكتاب"، بأجزائه الثلاثة، وديوانيْ "أول الجسد آخر البحر" و"تنبأ أيها الأعمى" اللذين صدرا معا سنة 2003. بل إن بعض هذه الدواوين الأخيرة نفسها لم تخلُ من الشكل العمودي الذي بدأه الشاعر منذ "قصائد أولى" واستمر في كتابته بدون انقطاع طوال مسيرته الشعرية، وإن كان يلجأ إلى إخفائه بتوزيعه على أسطر متفاوتة، تبدو للناظر غير المتبصر شعرا تفعيليا، وهي في حقيقتها شعر عمودي، كهذا المقطع من "الكتاب" الذي يستحضر فيه ميمية المتنبي: "على قدر أهل العزم تأتي العزائمُ":

هي "الحدث الحمراءُ عهدكَ ساهرٌ
عليها، وفي أحضانكَ الدهرُ نائمُ
جمعتَ بها خدَّين: شرقكَ، صاحيا
وغربا عليه من رؤاه غمائمُ
وما السرُّ فيما كتَّمتْه جراحُها
ولكنه السرُّ الذي أنتَ عالمُ
هوىً حاقدٌ، حقدٌ مُحِبٌّ، فمن تُرى
يفيء إلى المعنى، وأين التراجم؟[27]

وهو مقطع مكون من أربعة أبيات عمودية من الطويل التام ذي العروض والضرب المقبوضين. ومن ذلك أيضا هذان البيتان الموزعان على أربعة أسطر من البسيط ضمن ديوان "أول الجسد آخر البحر":

ما أكرم الصحوَ - أعطى غيمَنا يدهُ

[26] ها أنت أيها الوقت، سيرة شعرية ثقافية، أدونيس، ص165-166.

[27] الكتاب: أمس المكان الأن، أدونيس، 342/2.

تلويحةً للقاء العاشق المطر
صحوٌ كما يتهجّى النبع سيرتَهُ
يسير من زهَرٍ باكٍ إلى زهَرِ[28]

ولا يُعد هذا الاهتمام بالشعر الموزون وبالشكل العمودي للقصيدة، بجانب قصيدة النثر، ارتدادا من الشاعر نحو التقليد، بقدر ما هو نابع من رؤية تقلل من أهمية الثورة على أوزان الشعر، ولا ترى فيها شرطا للحداثة الشعرية. يقول في هذا السياق في حوار أجرته معه مجلة النهج سنة 1989: "إن مجرد كسر العمود لا يعني شيئا. المهم أن تُكسَر العلاقات القديمة بين الكلمة والشيء، وبين الكلمة والكلمة، وبين الإنسان، من جهة، والكلمة والشيء، من جهة ثانية (...) والأكثر أهمية أن يتغير النظر للشعر وللإنسان والعالم، وأن يتغير معنى الشعر"[29].

فبدل اهتمام الشاعر بالثورة على أوزان الشعر العربي التي ليست، في نظره، أكثر من ثورة شكلية[30]، نجده يصرف اهتمامه إلى ثورة أعمق تتمثل في تغيير مفهوم الشعر الذي يتحقق بشيئين هما:

- ربطه بالرؤيا، بحيث يصبح الشاعر رائيا لكل ما لا يُرى، ومستشرفا للغيب والمستقبل، فضلا عن رؤيته للواقع[31].
- وإعادة النظر في وظيفة اللغة الشعرية وطرق استخدامها "الجِدة، إذن، ليست في الوزن بذاته ولا في النثر بذاته، وإنما في طريقة المقاربة وفي طريقة استخدام اللغة"[32].

وينتج عن تغيير مفهوم الشعر عنده تغيير مفهوم الشكل الشعري. إذ لا يبقى التمييز بين الشعر والنثر قائما على أساس الوزن، بل على أساس اللغة ووظائفها وطرق استخدامها. يقول في إحدى حواراته مميزا بين الشعر والنثر: "كل شكل تكون فيه اللغة قيمة بذاتها،

---

[28] موسيقى1، ضمن ديوان "أول الجسد آخر البحر، أدونيس، ص30.
[29] الحوارات الكاملة، 209/3.
[30] نفسه، 174/3.
[31] نفسه، 174/3.
[32] ها أنت أيها الوقت، ص90.

وسيلة وغاية في آن واحد... هو شكل شعري. وكل شكل تكون فيه اللغة أداة لا غير، تنقل وتشرح فكرة ما، شيئا ما... هو شكل نثري. هكذا يقدم الشكل الشعري حالة، جوًّا، ويقدم الشكل النثري معنى محددا واضحا"[33].

بهذا يتسع مفهوم الشعر ويضيق: فهو يتسع ليشمل ما لم يكن يُعتبر من قبل شعرا (قصيدة النثر)، ويضيق عن استيعاب التجارب الشعرية التي ما زالت اللغة فيها محافظة على وظيفتها التعبيرية المهتمة بإيصال المعنى.

غير أن ما يهمنا من كل هذا هو الوقوف عند الحجم الحقيقي للتجديد الإيقاعي عند أدونيس. وهو التجديد الذي تؤكد مواقف الشاعر وآراؤه، فضلا عن تجربته الشعرية، أنه قد تم، في جزء كبير منه، من داخل عروض الشعر العربي، على الرغم من خوض تجربة النثر. وهي تجربة تنصب، كما مر بنا، ضمن حلم الشاعر بإبداع شكل كتابي يلغي الحدود بين الشعر والنثر، ولكنه لا يتنكر لقواعد الكتابة الشعرية التي تستند إلى عروض الخليل. ولهذا قلنا سابقا إن هذا الشكل يقوم على مفهوم "التجاور" بين الأشكال الإبداعية أكثر مما يقوم على مفهوم "التجاوز". وهو ما يتأكد من خلال استمرار الشاعر في كتابة الشعر الموزون والشكل العمودي للقصيدة حتى في تجاربه الشعرية المتأخرة.

هذا الفهم المتميز للتجديد الإيقاعي، الذي يستند إلى فهم أوسع للحداثة الشعرية، هو ما سنتوسع في فهمه من خلال قياس نسبة الخروج الذي تمثله الانزياحات الإيقاعية عند الشاعر. ونحن نفترض، قبل الخوض في ذلك، أن هذه الانزياحات لا تُخرج شعر الشاعر عن حدود الإيقاع الوزني الذي تخضع له تجربة شعر التفعيلة في مجملها، إلا بمقدار ما قد نجد فيه من تجاور الشعر والنثر. هذه التجربة التي قال عنها محمود علي السمان في خاتمة كتابه "العروض الجديد": "تأكدنا من البحث كله من بدايته حتى نهايته أن الشعر الحر وليد شرعي للشعر العمودي. فهو فرع عنه ومشتق منه، لأنه يقوم على أساس من وحداته

[33] الحوارات الكاملة، 31/1.

الموسيقية. فتفعيلاته وزحافاته وبحوره وقوافيه هي تفعيلات وزحافات وبحور وقوافي الشعر العمودي، مع تعديلات في التفعيلات بحذف ما لا ضرورة له، وزيادة ما الحاجة للحرية الشعرية ماسة إليه، وكذلك في الزحافات..."[34].

الفصل الثاني: انزياحات الوزن

يتضح، من خلال ما انتهينا إليه في الصفحات السابقة، أن مسألة التجديد الإيقاعي عند أدونيس تقوم على مبدأين أساسيين هما:
- أهمية اللغة على الإيقاع في تحقيق حداثة النص الشعري.
- والإقرار بقيمة الأوزان الشعرية ودورها في إيقاع الشعر العربي المعاصر.

وهذان المبدآن هما اللذان يؤطران حلمه بإبداع شكل كتابي جديد تنصهر داخله الأشكال، وتذوب فيه الحدود الفاصلة بينها، دون أن تحل الكتابة النثرية محل الشعر الموزون.

لكن هذا التجاور، أو التداخل، بين الأشكال لا يلغي حلم الشاعر بتجديد قصيدة الوزن نفسها "وتفكيك بنيتها الخيطية"[35]، انطلاقا من اقتناعه بالطبيعة الدائمة التجدد للإيقاع الشعري. فهو يقول في حوار أجرته معه جريدة السفير سنة 1978، متحدثا عن تجديد البحور الشعرية: "إن جميع الشعراء العرب المبدعين الكبار الذين كتبوا بهذه البحور أعادوا ابتكارها، شكليا أو بنيويا"[36]. ومن هنا كان من الواجب النظر إلى الانزياحات الإيقاعية على أنها تجديد في أوزان الشعر أكثر مما هي خروج عنها وتجاوز لها.

ولقد تتبعنا هذه الانزياحات عند الشاعر ضمن متن شعري يضم أعماله الكاملة (بأجزائها الثلاثة) والكتاب (بأجزائه الثلاثة) وديوانيه

---

[34] العروض الجديد، ص171.
[35] الحوارات الكاملة، 148/3.
[36] نفسه، 208/1.

"تنبأ أيها الأعمى" و"أول الجسد آخر البحر". وهو متن يغطي فترة زمنية تناهز خمسة عقود من الكتابة الشعرية (منذ "قصائد أولى" التي كتبت بين سنتي 1949 و1955، إلى سنة 2003، تاريخ صدور الطبعتين الأوليين من ديوانيه: "تنبأ أيها الأعمى" و"أول الجسد آخر البحر"). وقد سمح لنا هذا الاستقصاء بالوقوف على مختلف أشكال الانزياح التي طرقها الشاعر في شعره، فلاحظنا أنها تنقسم إلى انزياحات تخص الوزن، وأخرى تخص البيت والقافية.

ويمدنا المتن الشعري المدروس بأشكال للانزياحات الوزنية تشمل المزج بين الأوزان والأشكال، والتفعيلة المقحمة وعلة الحشو، وزحاف الحشو.

وسوف نقف عند تجليات كل عنصر من هذه العناصر في شعر الشاعر.

1- المزج بين الأشكال والأوزان

1.1. يعتبر المزج بين الأوزان الشعرية من أهم أشكال الانزياح التي أصابت إيقاع القصيدة العربية المعاصرة. وعلى الرغم من أن عددا من الباحثين يذهبون إلى أن هذا المزج قد وُجد في الشعر العربي في مراحل سابقة عن ظهور شعر التفعيلة[37]، فإن ما لا يمكن إنكاره هو أن هذه القضية قد أصبحت مع هذا الشعر ظاهرة مثيرة للاهتمام، حيث صارت تخترق عددا لا يستهان به من دواوين الشعراء المعاصرين، ولم تعد تجربة عابرة مقصورة على قصائد بعينها.

ويُعد أدونيس واحدا من هؤلاء الشعراء الذين لم يقفوا عند حدود المزج بين الأوزان، بل أضافوا إلى ذلك تجربة أخرى صارت تميز القصيدة المعاصرة أيضا، هي المزج بين الأشكال الإبداعية، وهي المسألة التي لا يمكن فهمها عند هذا الشاعر بعيدا عن مفهوم الكتابة الجديدة التي صار يحمل من خلالها حلم ابتكار شكل إبداعي جديد تذوب

---

[37] انظر في ذلك مثلا كتاب أزمة الحداثة لأحمد المعداوي، ص68، وكتاب موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو لسيد البحراوي، ص107-109.

فيه الحدود بين الشعر والنثر. فهو يقول في ذلك: "يجب أن تتغير الكتابة تغيرا نوعيا. فالحدود التي كانت تقسم الكتابة إلى أنواع يجب أن تزول، لكي يكون هناك نوع واحد هو الكتابة. لا نعود نلتمس معيار التمييز في نوعية المكتوب: هل هو قصيدة أم قصة؟ مسرحية أم رواية؟ وإنما نلتمسه في درجة حضوره الإبداعي"[38].

ويخضع المفهوم الجديد للشعر عنده لهذا المفهوم الجديد للكتابة، إذ يقوم على أساس المزج بين الأشكال الإبداعية، فلا يصير الوزن معيارا للتمييز بين ما هو شعر وما ليس بشعر، بل تنتقل تلك الأهمية إلى الإيقاع باعتباره أشمل من الوزن، ولكونه يضم إلى المفهوم الجديد للشعر أشكالا نثرية كانت تُعتبر من قبلُ بعيدة عنه.

من هنا نفهم دفاع الشاعر المستمر عن قصيدة النثر، واهتمامه بكتابتها منذ فترة مبكرة، حيث كانت البداية سنة 1958 مع "مرثية الأيام الحاضرة"، لتتسع التجربة بعد ذلك وتنمو لتشمل قصائد نثرية كثيرة ضمها الجزء الثالث من أعماله الشعرية، منها: "قبر من أجل نيويورك" و"قداس بلا قصد" و"مراكش فاس"، بالإضافة إلى قصائد ديوان "مفرد بصيغة الجمع"، وهي: "تكوين" و"تاريخ" و"جسد" و"سيمياء". وهي كلها قصائد كتبت خلال فترة السبعينيات. وهي فترة كانت قد سبقتها، وتزامنت معها أيضا، تجربة في الانزياح الإيقاعي تعتبر أكثر استجابة لمفهوم الكتابة، تتمثل في المزج بين المنثور والموزون.

ومن القصائد المبكرة التي تجلى فيها هذا المزج: "مرثية الأيام الحاضرة" التي كتبت سنة 1958. وهي قصيدة نثرية تتخللها مقاطع من أوزان مختلفة كهذه الأبيات الخببية:

عربات النفيْ
تجتاز الأسوارْ
بين غناء النفيْ
وزفير النارْ[39]

---

[38] الثابت والمتحول، بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، 3- صدمة الحداثة، أدونيس، ص312.

[39] مرثية الأيام الحاضرة، الأعمال الكاملة، أدونيس،21/3.

ومن تلك القصائد أيضا: "مرثية القرن الأول". وهي عبارة عن مقاطع نثرية يبدأ مقطعاها الأول والأخير "بأغنيتين" من الرمل. وهذا مقطعها الأخير:

النواقيس على أهدابنا
واحتضار الكلماتْ
وأنا بين حقول الكلماتْ
فارس فوق جواد من ترابِ
رئتي شِعري وعيناي كتابي
وأنا تحت قشور الكلماتْ
في ضفاف الزبَد المؤتلقهْ
شاعرٌ غنّى فماتْ
تاركا تحت وجوه الشعراءْ
للعصافير لأطراف السماءْ
هذه المرثيةَ المحترقهْ[40]

ويتكرر هذا الأسلوب في المزج بين الشكلين في قصيدة "أقاليم النهار والليل" التي تتضمن فصولا تغلب عليها الكتابة النثرية التي تستلهم الكتابة الصوفية من خلال مواقف النّفّري، وتتخللها مقاطع موزونة سماها أيضا "أغاني"، كهذه الأغنية من المتدارك:

إنه جمرة الزمن اليابسِ
ليغبْ ولْيضِعْ
في نسيج خلاياه، في الظن في الهاجسِ[41].

وعموما، فإن المزج بين المنثور والموزون يبقى خاضعا للشكل المقطعي، بحيث يحضر في القصائد المقطعية، فيستقل كل شكل

---

[40] مرثية القرن الأول، الأعمال الكاملة، 3/34-35.
[41] أقاليم النهار والليل، الأعمال الكاملة، 3/82.

بمقطع أو بعدد من المقاطع. وقد استمر هذا الأسلوب حتى في تجاربه الشعرية المتأخرة، مثلما نجد في "الكتاب" بأجزائه الثلاثة، حيث يأتي الشاعر بمقاطع نثرية، ذات مرجعيات تاريخية أو دينية، يجعلها هوامش للمقاطع الموزونة. ومن ذلك ما نجده في هذ النموذج الذي يجمع بين قول منثور ومقطع من المتدارك:

قال عمر بن عبد العزيز: "الوليد بالشأم، والحَجاجُ بالعراق، وعثمان بن جُبَارة بالحجاز، وقرة بن شُريك بمصر، امتلأت الأرض جَورا"	عبثا أقرأ الظلامْ عبثا أقرأ الضوءَ، لا شيءَ غيرُ الخليطِ المقنَّع، فيهِ يتراءى الظلامُ ضياءً والضياءُ ظلاما[42]

غير أن "الكتاب" يضم نماذج أخرى تخرج عن أسلوب المزج المقطعي، وذلك عندما ينتقل الشاعر من بيت موزون إلى الكتابة النثرية داخل المقطع الواحد، كما نجد في هذا النموذج الذي جاء بيتاه الأولان على الخبب (إلى قوله: القتلى) بينما جاءت بقية الأسطر نثرية:

وثنى الراوي:
احتُزَّتْ كل رؤوس القتلى،
جاءت هوازن بعشرين رأسا،
تميم بسبعة عشر، كِندة بثلاثة
عشر، مِذحج بسبعة رؤوس،
بنو أسد بستة، وجاء سائر
الجيش بسبعة[43]

---

[42] الكتاب، أدونيس، 163/1.
[43] نفسه، 104/1.

لكن الذي يبقى غالبا هو الأسلوب المقطعي الذي يحضر حتى في الجزء الثاني من "الكتاب". غير أن الأمر المثير للانتباه أن مزج الشاعر بين المنثور والموزون قد تراجع بشكل ملحوظ في دواوينه الأخيرة، كالجزء الثالث من "الكتاب" وديوانيه :"تنبأ أها الأعمى" و"أول الجسد آخر البحر"، ليعود استقلال كل شكل بقصيدة. وقد تجسد هذا أيضا في ديوانه "فضاء لغبار الطلع" الذي صدر سنة 2010، والذي تراجع فيه الشاعر عن تجربة المزج بين المنثور والموزون، فجاءت كل قصائده منثورة.

وبذلك تكون هذه التجربة أقرب إلى مرحلة طويلة من التجريب الإيقاعي، خاضها الشاعر ثم تركها بعد ذلك، واشترك فيها مع شعراء آخرين أشار إليهم الناقد محمد صابر عبيد في كتابه "القصييدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية"، منهم محمد عفيفي مطر وفدوى طوقان وسعدي يوسف ومحمود درويش وسميح القاسم وعبد العزيز المقالح[44]. ومن الأمثلة التي يمكن الاستدلال بها على ذلك هذا النموذج من ديوان "ذاكرة للنسيان" لمحمود درويش:

- ولكن ماذا تكتبُ؟
قلت: أتأتئُ صرخةً:
أشلاؤنا أسماؤنا... لا لا مفرٌّ
سقط القناعُ عن القناع عن القناعِ
سقط القناعُ
لا إخوةٌ لك يا أخي لا أصدقاءٌ
يا صديقي، لا قلاعُ[45]

وهو مقطع من قصيدة نثرية طويلة تتخللها أبيات موزونة كهذه الأبيات من الطويل، التي تبدأ من قوله: "أشلاؤنا أسماؤنا..." مع إمكان اعتبار البيت الذي يسبقها متداركيا.

---

[44] القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية"، محمد صابر عبيد، ص227.

[45] ذاكرة للنسيان، الأعمال الجديدة الكاملة، محمود درويش، 65/3.

وكل هذا يدفعنا إلى القول بأن هذه التجربة لا تنفصل عن حركة التجديد التي شهدها الشعر العربي المعاصر، والتي تُعد حركة جماعية ساهم فيها كل شاعر بنصيبه، وتميز فيها أدونيس بنسبة القصائد الممزوجة، وليس بكسب قصب السبق في خوض التجربة ذاتها.
غير أن ذلك لا يمنعنا من إنصاف هذا الشاعر بالإشارة إلى ما ميز هذه التجربة عنده من إبداع نلمسه بشكل جلي في قصائده ذات النفس المسرحي، كقصيدة "تيمور ومهيار" من ديوان المسرح والمرايا.

2.1. وإذا كان ذلك هو الحجم الحقيقي لمسألة المزج بين النثر والوزن عند أدونيس، فإننا نقف عند تجربة أخرى تبدو أكثر تأثيرا في إيقاع القصيدة عنده، وأكثر أهمية ضمن الانزياحات الإيقاعية التي شهدها الشعر العربي المعاصر، هي قضية المزج بين الأوزان.
فقد وجد أدونيس في هذا الشكل من الانزياح سبيلا آخر للإفلات من سلطة الإيقاع الواحد للقصيدة، وعاملا يساهم في بناء مفهوم جديد للشعر، قائم على تعدد الإيقاع، مثلما هو قائم على تعدد الأشكال. فهو يقول في هذا السياق: "القصد من هذا المزج بين الأوزان أو المزج بين النثر والشعر، هو تفكيك البنية الخيطية للقصيدة العربية التقليدية، بحيث تتحول البنية الجديدة إلى بنية شبكية (...) بحيث تنهار العلاقات الإيقاعية من خارج بين الكلمة والكلمة وبين الجملة والجملة، وبين المقطع والمقطع"[46].
وعلى الرغم من أن الشاعر يشير في أحد حواراته إلى أن البداية الحقيقية لهذه التجربة كانت مع ديوان "هذا هو اسمي"[47]، فإن بوادرها قد بدأت منذ نهاية الخمسينيات مع "قصائد أولى"، حيث نجد قصائد مقطعية ينتمي كل مقطع منها إلى بحر، كهذا النموذج المكون من مقطعين: أولهما من السريع والثاني من المتقارب:

[46] الحوارات الكاملة، 148/3.
[47] الحوارات الكاملة، 168/3-169.

-1-

أبي غدٌ يخطُر في بيتنا
شمسا وفوق البيت يعلو سحابْ
أُحبُّه سرّا عصيًّا دفينْ
وجبهةً مغمورة بالترابْ
أحبه صدرا رميما وطينْ

-2-

على بيتنا، كان يشهق صمتٌ ويبكي سكونُ
لأن أبي مات، أجدب حقلٌ وماتت سُنونو[48]

وإذا كان الشاعر يشير في حديثه إلى قصائد كُتبت بين سنتي 1969 و1971، هي: "هذا هو اسمي" و"مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف" و"قبر من أجل نيويورك"، فإننا نجد مع بداية الستينيات قصائد أخرى أبدى فيها اهتماما كبيرا بهذه الظاهرة من خلال المزج بين بحور متعددة في القصيدة الواحدة، كما نجد في قصيدة "أيام الصقر" التي مزج فيها بين عدد من البحور هي المتدارك والرجز والخفيف والرمل. لكن المزج بين الأوزان في قصيدة "هذا هو اسمي" يبقى من أكثر المواضع التي أثارت اهتمام الدارسين، فضلا عن اهتمام الشاعر نفسه، حيث مزج بين ستة بحور شعرية هي الخفيف والمتدارك والمتقارب والرجز والرمل والمجتث. واستمر في نهج هذا الأسلوب بعد ذلك في قصائد أخرى كقصيدة "مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف" التي مزج فيها بين الخفيف والمتدارك والرجز والرمل والكامل.

وقد رأى أحمد المعداوي في المزج بين الأوزان في قصيدة "هذا هو اسمي" محاولة في التجريب الإيقاعي، تستحضر بشكل سيئ تجربة السياب في قصيدة "جيكور أمي"، ثم قال بعد ذلك: "والواقع أن أدونيس قد انتبه إلى هذه الحقيقة، فكف عن الكتابة بهذه الطريقة. بل إن واقع

[48] قصائد إلى الموت، ضمن ديوان "قصائد أولى"، الأعمال الكاملة، 40/1.

الحال ليشهد على أنه، خلال السنوات العشر الأخيرة[49]، قد ركز على الكتابة بالبحر الواحد. ودليلنا على ذلك قصائده في ديوان "كتاب الحصار" ولا سيما قصيدته المتميزة "إسماعيل" التي تضاهي في طولها "هذا هو اسمي". ومع ذلك فهي مكتوبة من بحر واحد هو الكامل"[50].

وتثير ملاحظة أحمد المعداوي عددا من القضايا نرى من الواجب إنصاف الشاعر فيها .

وأولى هذه القضايا أن هناك فرقا شاسعا بين أسلوبي المزج بين الأوزان في كل من قصيدة "هذا هو اسمي" و"جيكور أمي"، حيث جعل السياب قصيدته أبياتا تتناوب فيها البحور الشعرية، فيأتي كل بيت أو بيتين على بحر، كما في هذا المقطع الذي تناوبت في أبيات من الخفيف والرمل والرجز:

تلك أمي وإن أجئها كسيحا **[خفيف]**
لاثما أزهارها والماءَ فيها، والترابا **[رمل]**
ونافضا، بمقلتي، أعشاشها والغابا **[رجز]**
تلك أطيار الغد الزرقاءُ والغبراء يَعبُرْن السطوحا[51] **[رمل]**

بينما جاءت قصيدة أدونيس أقرب إلى النظام المقطعي، بحيث يستقل كل مقطع منها ببحر شعري.

والقضية الثانية هي أن الشاعر لم يعد بعد هذه القصيدة إلى الكتابة بالبحر الواحد، بل استمر في المزج بين الأوزان، كما في قصيدة "مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف"، وكمعظم قصائد "الكتاب"، وإن كنا نلاحظ تراجعا في نسبة حضور هذه الظاهرة في ديوانيه الأخيرين: "تنبأ أيها الأعمى" و"أول الجسد آخر البحر".

---

[49] صدر كتاب أزمة الحداثة لأحمد المعداوي في طبعته الأولى سنة 1993. لكن تأليفه كان قبل ذلك بسنوات ضمن أطروحة لنيل دكتوراه الدولة. وهو ما يعني أن هذا الحكم ينطبق على القصائد التي كتبها أدونيس قبل تسعينيات القرن العشرين.

[50] أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث، أحمد المعداوي، ص53.

[51] قصيدة جيكور أمي، ديوان بدر شاكر السياب، 656/1.

أما القضية الثالثة فتخص قصيدة "إسماعيل" التي قال المعداوي إنها جاءت على بحر واحد هو الكامل. والحقيقة أنها لا تخلو أيضا من مزج بين الكامل والرجز، كما في هذا النموذج الذي ينتقل فيه من البحر الأول إلى الثاني، مع تضمينه بيتا من الطويل للطرمّاح بن حكيم:

يا شمسُ، يا قدمَ النهار، تركْتِ ليلكِ عندنا
ونسيتِهِ...
- من أنتَ؟
- من تميمٍ.
"ولو أن برغوثا على ظهر قملةٍ
يكرّ على جمعيْ تميم لولّتِ"
- لا، لستُ من تميمٍ
- من أنتَ؟ تغلبيٌّ؟
- لا، لستُ تغلبيّا[52]

أما محمد بنيس فقد دفعه بحثه المستمر عن تفرد أدونيس عن غيره من الشعراء إلى أن يذهب في نظره إلى قصيدة "هذا هو اسمي" مذهبا غريبا، خلاصته أن التشكيلة الوزنية لهذه القصيدة لا تقوم على المزج بين البحور، بل على المزج بين التفعيلة التامة والتفعيلة الناقصة. فهو يقول متحدثا عنها وعن تميز أدونيس: "وعلى هذا نقول إن الكتابة، من خلال نص أدونيس، خرجت عن كل الموانع التي وضعتها نازك الملائكة. ولكنها في الوقت ذاته لم تسلك مسار الشعر في أروبا أو في الرومانسية العربية (...) بل إن النص هنا يكتفي في متنه بتشكيلة وزنية واحدة هي بحر الخفيف"[53].

وعندما قلنا في بداية هذا البحث بأن من الدارسين من ينسب لأدونيس إنجازات وهمية لا يدعيها هو لنفسه، كنا نقصد بقولنا مثل هذه المواقف التي تتعسف على الشعر، فتريد توجيهه إلى حيث يريد

[52] قصيدة إسماعيل، الأعمال الكاملة، 338/2.
[53] الشعر المعاصر، ص138-139.

الدارس، حتى ولو أدى ذلك إلى مخالفة مقصد الشاعر نفسه من شعره. وهذا الأمر ينطبق تماما على هذه القصيدة التي يذهب صاحبها، رغم نغمة التضخيم التي نجدها عند بنيس، إلى أن مسألة الوزن فيها لا تعدو كونها مزجا بين البحور، مع أن هذا المزج نفسه يُعَد إنجازا إيقاعيا لا يستهان به، حسب قول أدونيس نفسه، حيث يقول في حوار أجرته معه جريدة الخليج سنة 1988، متحدثا عن ديوان "هذا هو اسمي" الذي تُعَد هذه القصيدة جزءا منه: "هذا الكتاب يضم ثلاث قصائد: قبر من أجل نيويورك، مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف، هذا هو اسمي. وأعتقد أن هذه القصائد الثلاث كانت بداية مرحلة جديدة لا في شعري فقط، وإنما في الشعر العربي الحديث كله، لأن معظم الشعراء تأثروا بهذه القصائد، بشكل أو بآخر. وللمرة الأولى في هذه القصائد يحدث تمازج بين الأوزان، من جهة، وبين الوزن والنثر، من جهة ثانية، داخل القصيدة الواحدة. وهي على صعيد البنية تطوير أساسي جدا في التعبير الشعري"[54].

فما معنى القول، إذن، بأن ما جاء به أدونيس في هذه القصيدة إنجاز لا نظير له عند غيره من الشعراء، ما دام الشاعر نفسه يقر بأن هذا الإنجاز لا يعدو كونه مزجا بين الأوزان والأشكال؟

وإذا كان من الحقائق التي أصبحت ثابتة عند الدارسين أن ظاهرة المزج بين الأوزان لا تُعد إنجازا لشاعر بعينه، بل يشترك فيها كثير من الشعراء المعاصرين أمثال السياب وصلاح عبد الصبور ونزار قباني وغيرهم[55]، فإن أدونيس يتميز عن هؤلاء بكثرة اهتمامه بها، حتى كادت تتحول إلى قاعدة للكتابة الشعرية منذ بداية ستينيات القرن العشرين، على نحو ما نجد في مطولاته، التي تُعَد خاصية أخرى تميز شعره، كقصيدة "أوراق في الريح" التي مزج فيها بين السريع والرجز والخفيف والمنسرح والكامل والخبب والمجتث والرمل والمتقارب، وقصيدة "أيام الصقر" التي مزج فيها بين المتدارك والرجز والخفيف

[54] الحوارات الكاملة، 3/168-169.

[55] خصص الناقد عبد الله الغذامي كلاما طويلا لإثبات وجود هذه الظاهرة في الشعر العربي القديم منذ الجاهلية، وذلك في الفصل الثاني من كتابه "الصوت القديم الجديد".

والرمل، وقصيدة "مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف" التي مزج فيها بين الخفيف والمتدارك والرجز والرمل والكامل والسريع، وكثير من قصائد "الكتاب"، كقصيدة "أوراق سيف الدولة" التي مزج فيها بين الخبب والمتدارك والسريع والبسيط، وقصيدة "أوراق خولة" التي مزج فيها بين الخبب والمتدارك والكامل والبسيط، وغيرها من القصائد التي تؤكد أن ظاهرة المزج بين البحور والأوزان ليست مجرد تجربة عابرة مقتصرة على قصائد بعينها، بل هي سمة ثابتة من سمات الإيقاع الشعري عند أدونيس، تترجم خروجه من الإيقاع الواحد للقصيدة إلى إيقاع يتميز بالتعدد والتنوع، ضمن أوزان الشعر العربي. وهذه سمة، إن كان يشترك فيها مع غيره من الشعراء المعاصرين، فإنه يتميز عنهم برسوخها في شعره وامتدادها في الزمن، إذ لم يتوقف عن الكتابة بها منذ بداية الستينيات، وإن كنا نلاحظ تراجعا في نسبة حضورها ضمن ديوانيه "تنبأ أيها الأعمى" و"أول الجسد آخر البحر".

غير أن القصائد التي أشرنا إليها سابقا تشترك كلها في سمة أخرى تجعل الشاعر غير بعيد عما قام به غيره من الشعراء المعاصرين في مزجهم بين البحور. تلك السمة هي اعتماده في هذا المزج على النظام المقطعي، بحيث يأتي كل بحر مستقلا بمقطع من مقاطع القصيدة. وقد ابتدأ عنده هذا الأمر منذ وقت مبكر في ديوان "أوراق في الريح"، كما نجد في القصيدة التي تحمل العنوان نفسه، والتي جعلها مقاطع موزعة بين أوزان السريع والرجز والخفيف والكامل والخبب والمجتث والرمل والمتقارب والمنسرح، كما في هذين المقطعين اللذين ينتقل فيهما من الكامل إلى المنسرح:

-12-

حتى الخطيئهْ
تتلبّس الصُّوَرَ المضيئهْ
وتقول: "حدسيَ مطْلقٌ بِكْرٌ، وتجربتي بديئهْ

يبتكرون الحياة بالعددِ
بواحدٍ جائعٍ، بدون يدِ
وآخَرٍ نِصْفُهُ من الزَّبَدِ
لا يبدع الرملُ أيَّ أغنيةٍ
ولا تحسُّ الأشياء بالأبدِ[56]

واستمر هذا الأسلوب في قصيدة "هذا هو اسمي" وغيرها من القصائد التي كتبت أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات، كقصيدتيْ: "مرآة الطريق وتاريخ الغصون" و"مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف"، وإن كان يجعل الفراغ وحده، أحيانا، فاصلا بين مقاطع هذه القصائد. ومن ذلك هذا النموذج الذي ينتقل فيه من الخفيف إلى المتدارك:

وعليٌّ رموه في الجُبِّ غطَّوه بقَشٍّ والشمس تحملُ
قتلاها وتمضي   هل يَعرِف للضوءِ في أرض عليٍّ
طريقه؟ هل يلاقينا؟ سمعنا دما رأينا أنيناً.

سنقول الحقيقةَ: هذي بلادٌ
رفعتْ فخْذَها
رايةً...[57]

وظل هذا الأسلوب في المزج بين البحور حاضرا في قصائد كثيرة من "الكتاب"، كقصيدة "أوراق سيف الدولة"[58] التي انتقل فيها الشاعر مرات متعددة بين الخبب والمتدارك والسريع والبسيط، معتمدا النظام المقطعي، وقصيدة "أوراق خولة"[59] التي مزج فيها بين الخبب

[56] قصيدة أوراق في الريح، ضمن ديوان "أوراق في الريح"، الأعمال الكاملة، 102/1.
[57] هذا هو اسمي، الأعمال الكاملة، 225/2.
[58] الكتاب، 509/2.
[59] نفسه، 549/2.

والمتدارك والكامل والبسيط، وقصيدة "دفتر أيقونات"[60] التي مزج فيها بين المتدارك والخبب والبسيط والرجز والرمل والكامل، وكما نجد أيضا في هذين المقطعين من الجزء الثالث من "الكتاب" اللذين ينتقل فيهما من المتقارب إلى المتدارك:

تُراني هنا الآن غيري؟ وماذا سمعتُ
وأسمعُ؟ هذي العريشُ، دمُ
النخلِ سَقّاؤها،
والليالي جِرارُ.

في العريشِ الحدائقُ تحلمُ: قمصانُها
ملئتْ أنجُماً[61]

ولعل أهم ما يميز هذا الأسلوب في المزج بين البحور هو محافظته على انتظام الإيقاع داخل المقاطع خاصة. وإن كان يحقق تنوعا في إيقاع القصيدة، فهو تنوع داخل أوزان الشعر العربي. وقد يكون هذا الانتظام هو الذي جعل الشعراء يطرقونه قبل ظهور شعر التفعيلة في أربعينيات القرن العشرين، فوجد فيه بعض الشعراء الرومانسيين، خاصة، سبيلا للتجديد دون الخروج عن انتظام الوزن العروضي. ومن ذلك ما نجده عند إيليا أبي ماضي مثلا في عدد من قصائده، كقصيدة "أمنية الآلهة" المقطعية التي مزج فيها بين الطويل والمتقارب ومخلع البسيط، كما في هذا النموذج:

فقالت له: أحسنتَ! أحسنتَ مبدعا   فيالك ربًّا عبقريَّ المواهبِ
ولكنّ لي أمنيّةً ما تحققتْ   إذا لم تُنِلنيها فما أنت صاحبي

فدنياك هذي على حُسنها   وسِحر مَشاهدها والصّوَرْ
تشاركني سائر الآلهاتِ   لذاذاتها ونساءُ البشرْ

---

[60] نفسه، 587/2.
[61] الكتاب، 58/3.

أريد دنيا فيها[62] شعاع يبقى إذا غابت النجومْ
أريد دنيا تحسّ نفسي فيها نفوسا بلا جسومْ[63]

حيث جاء المقطع الأول على الطويل والثاني على المتقارب والثالث على مخلع البسيط. وكما نجد عنده أيضا في قصيدة "الشاعر" التي تمزج مزجا مقطعيا بين أربعة أوزان هي الكامل والوافر والبسيط والخفيف[64].

وعندما طرق شعراء التفعيلة هذا الباب، ظل هذا الأسلوب مهيمنا على تجربة المزج بين الأوزان عند الرواد منهم خاصة، ممن استقصينا دواوينهم، حيث يضم ديوان صلاح عبد الصبور ست قصائد ممزوجة، كلها تتبع النظام المقطعي، باستثناء قصيدة واحدة هي "مذكرات الملك عجيب بن الخصيب"[65]، كما نجد عند السياب ثمان عشرة قصيدة ممزوجة الأوزان، منها ثلاث قصائد لا تعتمد النظام المقطعي، هي: "بورسعيد" و"في المغرب العربي" و"جيكور أمي". أما نزار قباني فيبلغ عدد القصائد الممزوجة عنده سبعة، كلها تتبع النظام المقطعي، كما في هذا النموذج من ديوان "إضاءات" الذي جاء مقطعه الأول على الرجز والثاني على المتقارب:

أريد أن أختصر النساء في واحدةٍ
بحيث لا يبقى على الأرض سوى
حضارة الأحرف أو حضارة الأزهارْ

سيأتي نهارٌ... أشيل ثياب البداوة عني
لكي أتعلم من ياسمين يديكِ

---

62 هكذا وردت في الديوان، ونحسبه خطأ مطبعيا صوابه: بها شعاع...

63 قصيدة "أمنية الآلهة"، الأعمال الكاملة، إيليا أبو ماضي ، 143/1.

64 الأعمال الكاملة، إيليا أبو ماضي، 414/2.

65 ديوان صلاح عبد الصبور، 256/1.

أصول الحوارْ[66]

وخلاصة القول أن أدونيس لم يضف في هذا الأسلوب من المزج بين الأوزان شيئا يُذكر إلى ما جاء به غيره من الشعراء المعاصرين ومن سبقهم ممن كتب الشعر المقطعي، سوى ما كان من شدة اهتمام بهذا المزج، جعله يستأثر بقصائد كثيرة من شعره ويتحول إلى ظاهرة ذات قيمة كمية لا تخطئها العين.

غير أن الشاعر لا يقف بالتجربة عند هذا الحد الذي يستقل فيه كل مقطع بوزن من أوزان الشعر، بل يعمد أيضا إلى المزج بين الأوزان مزجا غير مقطعي، فينتقل من وزن إلى وزن بشكل يُذكّرنا بما كان قد ابتدأه السياب في قصيدة "جيكور أمي" التي سبقت الإشارة إليها في الصفحات السابقة.

وما نود التنبيه إليه هو أن هذا الأسلوب لم يكن عند أدونيس تطويرا للأسلوب الأول المعتمد على النظام المقطعي، إذ أنه ابتدأ عنده منذ فترة مبكرة من تجربته الشعرية، ضمن ديوان "أوراق في الريح"، كما نجد في هذا النموذج من قصيدة "الأطفال" الذي مزج فيه بين تفعيلات كل من الرمل والمتدارك والخبب والرجز والمجتث:

في غبار الصلواتْ
غرق الفجر وماتْ
لكنّ الأطفالْ
نبْعٌ يحمل وجه الشمسْ
في أمواج الأمسْ
في شلالْ

اللوحة الأولى

عند بيتنا   يطلع النهارْ
وجههُ طابةٌ في يد الصغارْ
وفي شفاه المدينهْ

[66] إضاءات، نزار قباني، ص 75.

جرسٌ للعويلْ[67]

وقد جاءت تفعيلاته كما يلي:

فاعلاتن فعِلانْ
فعلاتن فعلانْ
فعْلنْ فعْلنْ فعْلْ
فعْلنْ فاعلُ فعْلن فعْلْ
فعْلنْ فعْلنْ فعْلْ
فعْلنْ فعْلْ
مستفعلن فعْلنْ
فاعلن فعو   فاعلن فعولْ
فاعلن فاعلن فاعلن فعولْ
متفعلن فاعلاتن
فعِلنْ فاعلانْ

ومن القصائد التي تعتمد هذا الأسلوب أيضا: قصيدة "الغائب قبل الوقت"، من ديوان "المسرح والمرايا"، التي يمزج فيها بين الكامل والمتدارك والسريع والرجز، على نحو ما نجد في هذا المقطع الذي يمزج بين ثلاثة أوزان هي الكامل والمتدارك والسريع:

أسمعتَ أجراس الجبال ترِنُّ في عنق السحابهْ؟ من أنتَ؟ آ، ها... ذات مرةْ كنا مشينا ذات مرةْ:	**كامل**
أنت عبد الطريقْ خِرقةٌ في الطريقْ أنتَ جبّانة وعادةْ	**متدارك**

[67] قصيدة "الأطفال"، ضمن ديوان: أوراق في الريح، الأعمال الكاملة، 123/1.

وأنا الفتح والريادةْ
وتحت أهدابي مدى الأحصنةْ
تشبحُ، والأشباحُ والأمكنةْ[68]

سريع

والملاحظ أن من أكثر الأوزان التي خضعت لهذا الأسلوب من المزج وزنان مأثوران عند الشاعر هما المتدارك والخفيف. فقد مزج بينهما في قصائد كثيرة منها: قصيدة "أول السفر" من ديوان "المطابقات والأوائل"[69]، وقصيدة "شجرة النهار والليل" من "كتاب التحولات والهجرة"[70]، وقصيدة "الحارث بن حلزة" من "الكتاب"[71]، وقصيدة "أقاليم النهار والليل" التي منها هذا النموذج الذي ينتقل فيه من المتدارك إلى الخفيف:

أتهجّاكِ يا لوحة الرعبِ
أقرأ صحراءكِ الطويلةْ
وغَدي مائلٌ، وعلى وجنتيْ
بُقعٌ من يديْ

متدارك

أتهجاكِ، أوقظ النار في وجهكِ
أستصرخُ الحروفَ البخيلةْ
أَحضُنُ الفهدَ والغرابْ
أحضنُ الميّتينْ[72]

خفيف

وقد يتخذ هذا المزج شكلا أكثر تعقيدا، بحيث ينتقل الشاعر بين البحرين مرات متعددة، كما في هذا المقطع من قصيدة "شجرة النهار والليل":

---

[68] قصيدة "الغائب قبل الوقت"، ضمن ديوان المسرح والمرايا، الأعمال الكاملة، 408/1-409.
[69] الأعمال الكاملة، 524/1.
[70] نفسه، 319/1.
[71] الكتاب، 180/1.
[72] أقاليم النهار والليل، الأعمال الكاملة، 90/3-91.

قبل أن يأتيَ النهارُ، أجيءُ [خفيف]
قبل أن يتساءل عن شمسهِ، أضيءُ [متدارك]
وتجيءُ الأشجار راكضةً خلفي، وتمشي
في ظلّيَ الأكمامُ } خفيف
ثم تبني في وجهيَ الأوهامُ
جُزُرًا وقِلاعا من الصمتِ يجهل أبوابَها الكلامُ [متدارك]
ويضيء الليلُ الصّدِيقُ، وتنسى
نفسَها في فِراشيَ الأيامُ
ثم، إذ تسقطُ الينابيعُ في صدري
وترخي أزهارَها وتنامُ } خفيف
أوقِظُ الماءَ والمرايا، وأجلو، مثلَها، صفحةَ الرؤى، وأنامُ[73]

حيث تناوبت تفعيلتا الخفيف والمتدارك على النحو التالي:

فاعلاتن متفعلن فعلاتن
فاعلن فعِلن فعِلن فاعلن فعولن[74]
فعِلاتن مستفعلن فعِلاتن فاعلاتن مستفعلن فالاتن
فاعلاتن مستفعلن فالاتن
فعِلن فعِلن فاعلن فاعلن فعِلن فاعلن فعولن
فعِلاتن مستفعلن فعِلاتن
فاعلاتن متفعلن فالاتن
فاعلاتن متفعلن فاعلاتن فا
علاتن مستفعلن فعِلاتن
فاعلاتن متفعلن فاعلاتن فاعلاتن متفعلن فعِلاتن

73 "شجرة النهار والليل"، ضمن ديوان "كتاب التحولات والهجرة"، الأعمال الكاملة، 319/1.

74 من الأمور المألوفة في شعر أدونيس استعمال (فعولن) المتقاربية في ضرب المتدارك، كما سيأتي بيان ذلك أثناء حديثنا عن القافية.

وقد شكل هذان البحران، خاصة، مجالا واسعا للتجريب عند الشاعر، كما سيأتي في دراستنا لبقية أنواع الآنزياحات الإيقاعية، إذ جاءت كثير من القصائد التي تعتمد هذا الأسلوب من المزج بين الأوزان منتمية إليهما، كما أسلفنا.

ومن الظواهر التي تلفت الانتباه أيضا في مسألة المزج بين الأوزان أن الانتقال من بحر إلى بحر يأتي، في كثير من الأحيان، منسجما مع السياق المعنوي في القصائد التي تتضمن حوارا أو حكيا، بحيث تكون نهاية القول إيذانا بانتهاء وزن، ليتم الانتقال إلى وزن جديد. نجد ذلك في مواضع كثيرة من "الكتاب" خاصة، منها قوله:

وثنى الراوي:
أحيا الصلاةَ، حرّمَ الغناءْ[75]

إذ جاء البيت الأول على الخبب، والثاني، الذي هو قول الراوي، على الرجز.

ومنها أيضا هذا النموذج الذي تتناوب فيه أوزان المتدارك والرجز والخبب بشكل يستجيب لانتقال الكلام من شخصية إلى أخرى:

- ما الذي فعلتْهُ سجاحٌ أيها الراويهْ؟	**متدارك**
- تنبّأتْ، صار اسمها مثالا: "أغلمُ من سجاحِ"	**رجز**
وثنى الراوي: قالت لمسيلمةٍ: - "أنت نبيٌّ حقّا زوّجْتُكَ نفسي وأريدُ صداقًا يشبهني"	**خبب**

[75] الكتاب، 192/1.

- "سوف أرفع عنكم صلاةَ
العِشاء الأخيرةِ، والفجرِ" — **متدارك**
- "أحسنتَ، هذا صوابٌ"
وثنى الراويهْ:
فرّ مفتاحُ أحلامها، فرّ مِن
صدرها
وتدلّى على صدرهِ: وحيُها حُبُّهُ
وحيُهُ حُبُّها[76]

وهو أسلوب في المزج وجدنا مثيلا له عند صلاح عبد الصبور في قصيدة "مذكرات الملك عجيب بن الخصيب" التي منها:

"صوت حيرانْ": **[خبب]**
هناء محا ذاك العزاء المقدَّمَ **[طويل]**
"صوت فرحانْ": **[خبب]**
فما عبس المحزون حتى تَبسَّما **[طويل]**
"صوت ريانْ": **[خبب]**
فأنت هلالٌ أزهرُ اللون مُشرقُ **[طويل]**
"صوت أسيانْ": **[خبب]**
وكان أبوك البدرَ يلمع في السما[77] **[طويل]**

ولعله أسلوب يجد جذوره في الشعر المسرحي الذي ظهر عند الشاعر منذ وقت مبكر في قصائد متعددة، منها قصيدة "مرآة لخالدة" من ديوان "المسرح والمرايا"، التي مزج فيها بين المتدارك والخبب والخفيف والرجز[78]، ومنها مسرحية "السديم" التي مزج فيها بين الكامل والرجز والرمل[79]، ومسرحية "مجنون بين الموتى" التي مزج

---

[76] الكتاب، 15/1.
[77] ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة، بيروت 1998، 256/1.
[78] "مرآة لخالدة" ضمن "المسرح والمرايا"، الأعمال الكاملة، 422/1.
[79] الأعمال الكاملة، 49/2.

فيها بين البحور مزجا تتقاسم فيه الشخصيات أوزانا مختلفة هي الرجز والمتقارب والرمل والخفيف والبسيط والسريع، كما في هذا المقطع الذي تتقاسم فيه الشخصيات بحري الرجز والخبب:

الجندي (متابعا غناءه):
كنتُ وما برِحتُ
شيئا من الكفاحِ
واليأسِ والجِراحِ
لو مِتُّ لاسترحتُ

الصدى: تُ...تُ...

الجندي (يجلس وهو يغني):
لأيِّ جَمالٍ وحُبٍّ وخيرِ
أحاربُ غيري؟[80]

لكن ما تجدر الإشارة إليه أن المزج بين البحور في الشعر المسرحي ليس غريبا عن الشعر العربي الحديث عامة، وذلك لحاجة الشاعر إلى تعدد الأصوات الذي تقتضيه الكتابة المسرحية، إذ نجده عند شعرا ء كتبوا هذا النوع من الشعر، أمثال صلاح عبد الصبور في مسرحياته الشعرية، كما في هذا النموذج من المنظر الثاني من مسرحية "ليلى والمجنون" الذي تتحدث فيه الشخصية الأولى على بحر الطويل والثانية على الخبب:

- ليلى:
أحقا حبيبَ القلبِ أنت بجانبي؟ أحُلمٌ سرى أم نحن منتبهانِ؟
أبعدَ تُراب المهد من أرض عامرٍ بأرض ثقيفٍ نحن مغتربان؟

- الأستاذ:
حسنٌ جدّا
في كل امرأة عاشقةٍ بالفِطرة[81]

---

[80] مجنون بين الموتى، الأعمال الكاملة، 38/2.

كما نجده أيضا في مسرحيات أحمد شوقي، كمسرحيتي "عنترة" و"مجنون ليلى" وغيرهما من مسرحياته الشعرية، وكما في هذا النموذج من مسرحية "مصرع كليوباترا" الذي يمزج فيه بين الخفيف المجزوء وبين الطويل:

- هيلانة:

ويح حابي اعتقادهُ   أن سأحيا فنلتقي
ليتني نِلتُ قُبلةً   منه قبل التفرّقِ

- كليوباترا:

بروحي، وإن لم تبق مني بقيّةٌ   صغارٌ ورائي ذُوّقُ اليُتم نُوّحُ
أذوب لبلواهم وأعلمُ أنني   حملتُ عليهم ما يجِلُّ ويَفدَحُ[82]

وهذا ما أشار إليه صاحب "العروض الجديد" عند حديثه عن تعدد الأوزان في المسرح الشعري: "أما المسرحيات الشعرية، عمودية أو حرة، فالأمر فيها مختلف، لأنها تعتمد على الحوار بين شخوصها المتعددة (...) وإذا عدنا إلى مسرحيات الشعر العمودي التي ظهرت في مطلع العصر الحديث، وكان رائدها أحمد شوقي ومن زعمائها عزيز أباظة، فإننا نلاحظ التنويع الموسيقي فيها واشتمال كل منها على عديد من البحور الشعرية"[83].

ولا نريد أن ننهي الحديث عن هذا العنصر قبل أن نعرض لقضية تخص مسألة المزج بين الأوزان هي قضية الرجز والسريع.

---

[81] ليلى والمجنون، ديوان صلاح عبد الصبور، ص737-738.
[82] مصرع كليوباترا، مسرحيات أحمد شوقي، ص537.
[83] العروض الجديد، ص166.

فالصورتان العروضيتان لهذين البحرين لا تختلفان إلا في العروض والضرب. وبسبب هذا التقارب بينهما أجاز العروضيون الجَزء في الرجز[84] ومنعوه في السريع حتى لا يلتبسا[85].

ومع تخلي شعر التفعيلة عن نظام الشطرين، واستمرار الشعراء في الكتابة على البحرين معًا، صار هذا الاختلاف مقتصرا على الضرب وحده، بحيث يأتي ضرب الرجز مشتقا من (مستفعلن) وضرب السريع من (مفعولاتُ).

وإذا نظرنا إلى صور هذه الأضرب عند العروضيين نجد للرجز ضربين: أحدهما صحيح والآخر مقطوع (مفعولن)، قد يخبن فيصير (فعولن)[86]، أما السريع فله ستة أضرب هي: فاعلن (مطوي مكشوف) وفاعلانْ (مطوي موقوف) وفعْلن (أصلم) وفعِلن (مخبول مكشوف) ومفعولانْ (موقوف) ومفعولن (مكشوف)[87].

وإذا تأملنا هذه الصور نجد أن التداخل بين البحرين قد يقع، من الناحية النظرية، بين الرجز الثاني، ذي الضرب المقطوع، والسريع السادس، ذي الضرب المكشوف. إذ أن كليهما ينتهي بضرب على وزن (مفعولن) الذي قد يخبن فيصير (فعولن). لكن العروضيين ميزوا أيضا بين البحرين بكون الرجز الثاني يكون تاما، بينما يكون السريع السادس مشطورا. غير أن كل هذه الاعتبارات النظرية لم تعد لها أهمية تُذكر في الشعر المعاصر، لسببين:

أولهما أنه لم يعد هناك معنى للبيت التام والبيت المشطور. فالبيت المعاصر أصبح جزءا واحدا يُكتب في سطر واحد أو يوزع على عدة أسطر، ومن ثم غاب هذا المعيار الذي ميز به القدماء بين البحرين.

وثانيهما أن الشعراء المعاصرين لم يقفوا عند صور الأضرب التي وردت عند العروضيين، بل ابتدعوا لها صورا أخرى، بالزيادة أو

---

[84] انظر مثلا: العيون الغامزة على خبايا الرامزة، للدماميني، ص182 وما بعدها.

[85] نفسه، ص199.

[86] نفسه، ص182 وما بعدها، وانظر أيضا "الكافي في العروض والقوافي"، للخطيب التبريزي، ص77 وما بعدها.

[87] العيون الغامزة، ص194 وما بعدها، والكافي في العروض والقوافي، ص95 وما بعدها.

الحذف أو التسكين. ومن هذه الأضرب (مفعولْ) التي قد تُخبن فتصير (فعولْ)، كما نجد عند بدر شاكر السياب في هذا النموذج:

نحن نهيم في حدائق الوجوه. آهْ
من عالَم يرى زنابق الماء على المياهْ
ولا يرى المحار في القرارْ[88]

حيث جاءت أضرب الأبيات الثلاثة على وزن (فعولْ). وكما نجد أيضا عند أدونيس في قصيدة "مرآة التاريخ" من ديوان "المسرح والمرايا"، والتي منها:

وقال آخرونْ:
(... يسلكُ درب الشمسْ
فحينما تدخل في السنبلهْ
وحينما تدخل برج الحوتِ
أو تكون عند القوسْ
تشتدُّ أمواجهُ
وتكثر البلبلهْ)[89]

وهي تفعيلة مشتقة من ضرب السريع بالتسبيغ بعد الصلم، أو من ضرب الرجز بالتسبيغ بعد الحذذ.

ومن هذه الصور المستحدثة أيضا أن ياتي ضرب الرجز على وزن (مستفعلانْ) بالتذييل، كما في قول السياب:

يا جثة على الثرى مستلقيهْ
الدود فيها موجة من اللهيب والحريرْ[90]

حيث جاء ضرب البيت الثاني على وزن (متفعلان). وهي علة يحتملها البسيط المجزوء، ولا يحتملها الرجز ولا السريع، كما مر بنا.

---

[88] أمام باب الله، ديوان بدر شاكر السياب، 139/1.
[89] مرآة التاريخ، ضمن "المسرح والمرايا"، الأعمال الكاملة، 397/1.
[90] المبغى، ديوان بدر شاكر السياب، 499/1.

كل هذا جعل بين البحرين تقاربا في الشعر المعاصر، يصل في بعض الأحيان إلى حد التداخل، فصار من الصعب نسبة القصيدة إلى أحدهما، كما نجد مثلا عند نزار قباني في قصيدة "اغضب" التي جاء ضربها على وزن (فعولن) الذي يحتمله البحران معا، ومنها:

اغضبْ كما تشاءُ
واجرحْ أحاسيسي كما تشاءُ
حطم أواني الزهر والمرايا
هددْ بحب امرأة سوايا[91]

ومثل هذا الضرب، الذي يشترك فيه البحران، نجده عند أدونيس أيضا، كما في هذا المقطع الذي جاء مرسَل الروي:

مُصَوَّرٌ
كأنما
من أول الزمانِ، كلُّ ظلٍّ
سحابةٌ

خطوطٌ
مثلُ خيوط مطرٍ مُخَيَّلٍ
يداه مُقلتاهُ
مستودَعٌ من كُتُبٍ ووحيٍ
أيقونةٌ بَقَّعَها بِحِبرهِ خيالي
كأنما صَوَّرَها إلهُ،

هل المسيحُ لا يزال طِفلاً؟[92]

---

[91] اغضب، الأعمال الشعرية الكاملة، نزار قباني، 520/1.
[92] الكتاب، 599/2.

إذ قامت علة النقص بتعيين أواخر الأبيات الستة، التي يتكون منها، على الأضرب التالية التي جاءت كلها على وزن (فعولن): خطوطُ – لتاهُ – ووحيٍ – خيالي – إلهُ – لُ طفلا.

وإذا كان العروضيون قد ذكروا للسريع أضربا بعينها هي: فاعلن وفاعلانْ وفعْلنْ وفعِلن ومفعولانْ ومفعولن، فإن الشعراء المعاصرين، ومنهم أدونيس، قد أضافوا إليها ضربا آخر هو (مفعولْ) الذي قد يخبن فيصير (فعولْ).

وإذا اعتبرنا أن علة النقص الوحيدة التي تصيب ضرب الرجز هي القطع، بحيث تتحول (مستفعلن) إلى (مفعولن) أو (فعولن)، وكانت هذه الصورة موجودة في السريع أيضا، فإنه لا يبقى أمام الشعراء المعاصرين من سبيل للتمييز بين البحرين بسوى ترك ضرب الرجز سليما أو إصابته بعلة زيادة[93]، كما رأينا عند السياب في نموذج سابق من قصيدة "المبغى" هو قوله:

يا جثة على الثرى مستلقيهْ
الدود فيها موجة من اللهيب والحريرْ[94]

حيث جاء الضرب الأول على وزن (مستفعلن) والثاني مذالا على وزن (متفعلان).

لكن الذي لاحظناه عند أدونيس في تعامله مع هذين البحرين أنه مولع بعلل النقص لا بعلل الزيادة. وهو ما يجعل الرجز عنده في كثير من الأحيان يذوب في السريع، فيتحولان إلى وزن واحد، خاصة في القصائد التي تمتزج فيها الأضرب المشتركة بين البحرين (مفعولْ ومفعولن) بتلك الخاصة ببحر السريع (فاعلن وفعْلن وفاعلانْ)، كما نجد في قصيدة "البغي" من ديوان "أغاني مهيار الدمشقي"، ومنها:

لنا، لنا شفاهنا المليئهْ
بالعالم الغبيّ

---

[93] انظر في هذا أيضا حديث صاحب "العروض الجديد" عن هذين البحرين، ص62. وهو يؤكد هذا المذهب عند شعراء معاصرين آخرين.

[94] المبغى، ديوان بدر شاكر السياب، 499/1.

لنا بقايا الجثث المضيئهْ
وأول الطريق والمحرقهْ
لنا، لنا سقوطنا الخفيّ
من شرفات الجنة المغلَقَهْ
يا سِحرُ يا تعويذةً هنيئهْ
نرسمها كَفّارةً وتَختا
مُراهقا لأرضنا البغيّ[95]

إذ تقاسمت أبيات هذا المقطع ثلاثة أضرب هي: فعولن (الأبيات: 1-3-7-8) وفعولْ (الأبيات: 2-5-9) وفاعلن (البيتان: 4-6).

وكما نجد في قصيدة أخرى هي "مرآة لبيروت" من ديوان "المسرح والمرايا"، ومنها:

جبّانةٌ وصُرّة في الحزامْ
من ذهبٍ
وامرأةٌ خشخاشةٌ تنامْ
في حضنها أميرُ أو خنجرٌ
ينامْ[96]

حيث يتناوب الضرب (فاعلان) في البيت الأول مع (فعولْ) في البيتين الثاني والثالث.

والحقيقة أن طبيعة شعر التفعيلة، التي تسمح بتعدد الأضرب وعدم التقيد بعدد محدد من التفعيلات في البيت الواحد، تتيح للشاعر المعاصر مثل هذا التعامل مع البحرين، دون أن يؤثر ذلك في انتظام الإيقاع داخل القصيدة. إذ أن الاختلاف بينهما لا يكمن إلا في الضرب. وهو ما صار مألوفا عند الشعراء المعاصرين، عامة، لا يختص به شاعر دون آخر. ونحن نعتقد أن هذه المساحة الواسعة من الحرية التي

[95] البغي، ضمن "أغاني مهيار الدمشقي"، الأعمال الكاملة، 249/1.
[96] مرآة لبيروت، ضمن "المسرح والمرايا"، الأعمال الكاملة، 428/1.

أصبحت متاحة أمام الشاعر المعاصر هي التي سمحت له باعتبار هذين البحرين بحرا واحدا تتعدد أوزانه بتعدد أضربه. وهذا ما يؤكده صاحب "العروض الجديد" حين يقرر "إدماج السريع في الرجز في الشعر الحر"[97].

وهكذا، فإن أهم ما أضافه أدونيس إلى مسألة المزج بين الأوزان يمكن تلخيصه في نقطتين:

أولاهما هي النسبة المرتفعة من القصائد الممزوجة الأوزان، مقارنة بغيره من الشعراء المعاصرين.

وثانيتهما هي كثرة اهتمامه بالمزج غير المقطعي بينها، وخاصة بين بحرين مأثورين عنده هما الخفيف والمتدارك.

غير أن هناك ملاحظة لا بد من الإشارة إليها، وهي أن الشاعر قد تراجع عن هذا الأسلوب بشكل كامل في ديوانيه الأخيرين "تنبأ أيها الأعمى" وأول الجسد آخر البحر". بل تراجعت فيهما حتى نسبة المزج المقطعي بين الأوزان، واقتصر ذلك على بعض القصائد، مثل قصيدة "موسيقى 2" من ديوان "أول الجسد آخر البحر" التي مزج فيها بين المتدارك والخبب والكامل والبسيط. وجاء ذلك متزامنا مع اختفاء بحر الخفيف الذي هيمن على بعض الدواوين، كديوان "هذا هو اسمي". وهو ما يعزز صحة الرأي الذي كنا قد ذهبنا إليه قبل هذا من اعتماد الشاعر على هذا البحر في تجريبه الإيقاعي، عامة، وفي المزج بين الأوزان خاصة.

2- التفعيلة المقحمة وعلة الحشو

نقصد بهذا الشكل من الانزياح أن يعمد الشاعر، في حشو بيته الشعري، إلى إقحام تفعيلة هي غير تلك التي نظم عليها البيت أو القصيدة، بحيث يؤدي عدم الوقوف عليها إلى الخروج إلى وزن مختلف

[97] العروض الجديد، ص62.

أو إلى اضطراب في الوزن. وهذه التفعيلة تتخذ في الشعر المعاصر شكلين:

- تفعيلة مشتقة من التفعيلة الأصلية بعلة من علل النقص أو الزيادة، نسميها علة الحشو.

- وتفعيلة مقحمة، غير مشتقة من التفعيلة الأصلية، أو يبدو اشتقاقها منها بعيدا، نسميها التفعيلة المقحمة.

فمن النوع الأول ما نجده عند صلاح عبد الصبور في هذا النموذج من قصيدة "رحلة في الليل":

ما زلتُ حيّا! فرحتي! مازلتُ والكلامُ والسّبابُ والسعالْ
وشاطئ البحار ما يزال يقذف الأصداف واللآلْ[98]

وهما بيتان رجزيان تم إقحام (فعو)، المشتقة من (مستفعلن) بالحذذ والخبن، في حشو ثانيهما على الشكل التالي:

مستفعلن مستفعلن مستفعلن متفعلن متفعلن فعولْ
متفعلن متفعلن متفعلن **فعو** مستفعلن فعولْ

أما التفعيلة المقحمة غير المشتقة من التفعيلة الأصلية، فمنها قول نزار قباني:

قتلوكِ في بيروت مثلَ أيّ غزالةٍ
من بعدما قتلوا الكلامْ[99]

وهو بيت واحد من الكامل أُقحمت ضمن تفعيلاته (فعو) المشتقة من (مستفعلن) الرجزية كما يلي:

متفاعلن متْفاعلن **فعو** متَفاعلن
متْفاعلن متَفاعلانْ

[98] رحلة في الليل، ديوان صلاح عبد الصبور، ص12.
[99] قصيدة بلقيس، الأعمال الشعرية الكاملة، نزار قباني، 26/4.

وكان بإمكان الشاعر تلافيها بإسقاط كلمة "أي" من البيت، لتأتي تفعيلات الكامل منتظمة دون كسر.

وقد يؤدي عدم الانتباه إلى هذه الظاهرة في الشعر العربي المعاصر إلى نتائج لا تنسجم مع واقع هذه التجربة، على نحو ما وقع لصاحب كتاب "موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع" الذي وقف حائرا أمام هذه الظاهرة التي لم يجد لها تفسيرا في الشعر المعاصر إلا أن تكون خطأ عروضيا شنيعا يقع فيه بعض الشعراء. فهو يقول مثلا: "ولست أدري ماذا يمكن أن يُطرح من تفسير لقول صلاح عبد الصبور في قصيدته (رسالة إلى صديقة):

وجسمه مغلّل إلى فراشه الصغير
وبالجراح والآلام قلبه كسير
...
ومات شيخنا العجوز في عام الوباءْ
وصدّقيني، حين مات فاح ريح طيب"[100]

فمن الواضح أن هذه الأبيات الرجزية التي حيرت الشاعر تضم كلها علة حشو (فعو)، بحيث تنتظم تفعيلاتها كما يلي:

متفعلن متفعلن **فعو** متفعلن فعولْ
وتفعلن **فعو** مستفعلن متفعلانْ
متفعلن متفعلن **فعو** مستفعلانْ
متفعلن مستفعلن **فعو** متفعلانْ

ويقف هذا الباحث عند نموذج آخر من شعر أدونيس تقتحم فيه تفعيلة المتقارب (فعولن) حشو المتدارك (فاعلن)، ليقول بعد ذلك: "هذه نماذج فقط، ويمكن للباحث أن يأتي بكثير غيرها، ليكون دليلا واضحا على تفشي الخطإ العروضي في أشعار الشعراء الجدد"[101].

---

[100] موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع، ص405.

[101] نفسه، ص407.

وأهون من اعتبار هذا الأمر خطأ عروضيا أن يتوهم الباحث مزج الشاعر بين تشكيلات إيقاعية مختلفة وارتكابه لزحافات جديدة، على نحو ما وقع لمصطفى عراقي في قراءته لبيت صلاح عبد الصبور:

النَّاسُ في بلادي جارحون كالصقورْ

على أنه تحول ل(مستفعلن) الرجزية إلى (مفاعيلن) الهزجية[102] على الشكل التالي:

مستفعلن مفاعيلن متفعلن فعولْ.

وعلى نحو ما وقع لكمال أبي ديب في قراءته لهذا البيت أيضا، حيث يقول في تعليقه عليه: "هذا المثل المشهور من شعر صلاح عبد الصبور يؤكد تجاوز الشاعر الحديث لجوانب من الأسس التراثية للإيقاع، واحتفاظه بما هو جوهري فيها، كما أكد ذلك أدونيس. إلا أن عبد الصبور هنا يُحدث تحولا في ترتيب نوى الوحدة الثانية للتشكل الإيقاعي، لا وحدته الأخيرة (...) نحلل بيت عبد الصبور:

/0 /0 //0 //0 /0 /0 //0 //0 //00

وقيم وحداته هي:

4 4 4 2 0

وهي طبعا قيم وحدات التشكل "الرجز". لكن الوحدة الثانية في البيت تتألف من (2+1+1)، وهذا مرفوض في نظام الخليل، لكنه مقبول في النظام الجديد"[103].

أي أن الناقد يرى فيه دخولا ل(مفاعيلن) في سياق الرجز. وهو أمر مرفوض في نظام الخليل، لذلك يقترح له قراءة تقوم على قاعدة الإبدال، كما يلي:

فا فا علن علن فا فا علن علن علان

---

[102] تجدد موسيقا الشعر العربي الحديث بين التفعيلة والإيقاع، مصطفى عراقي، مجلة علامات في النقد، ع71، نوفمبر 2010، ص28-29.

[103] في البنية الإيقاعية، ص88.

والحقيقة أن الأمر لا يتجاوز كونه علة حشو أصابت تفعيلة الرجز نفسها، فحولتها إلى (فعو) كما يلي:

مستفعلن **فعو** مستفعلن متفعلانْ

وهو أمر شائع، كما سنرى، تعود بعده تفعيلات الوزن إلى الانتظام بعد "كسر" يصيبها بفعل هذه التفعيلة المقحمة.

أما أدونيس، فقد خضعت عنده خمسة بحور لهذا النوع من الانزياح، هي: الرجز والكامل والمتقارب والخفيف والمتدارك. واتخذ هذا الحضور أشكالا مختلفة باختلاف هذه البحور وباختلاف سياقاتها الإيقاعية.

1.2. ما يدخل حشو الرجز: تدخل حشوه تفعيلات معظمها علة حشو مشتقة من (مستفعلن) بالنقص أو الزيادة، هي (فعولن) و(فعو) و(مستفعلاتن) و(فاعلن).

1.1.2. (فعو) في حشو الرجز: هي من أقل علل الحشو التي تصيب هذا البحر عنده. ومن نماذجها:

أَعْبُر في كتابي
في موكب الصاعقة المضيئةْ
في موكب الصاعقة الخضراءْ
أهتِفُ – لا جنّةَ لا سقوطَ بعدي
وأمحو لغةَ الخطيئةْ[104]

حيث جاء البيت الأخير مصابا بعلة حشو تصدرت تفعيلات الرجز هي (فعو) كما يلي:

فعو مستعلن فعولن

---

[104] لغة الخطيئة، ضمن "أغاني مهيار الدمشقي"، الأعمال الكاملة، 178/1.

والغريب أن هذه العلة التي لا تحظى باهتمام الشاعر هي أكثر علل الحشو ترددا عند الشعراء المعاصرين، حيث تمثل أعلى نسبة من علل الحشو والتفعيلات المقحمة المستعملة عند نزار قباني. ومن نماذجها عنده:

ننتظر القطارْ
مكسورةٌ، منذ أتينا، ساعةُ الزمانْ
والوقتُ لا يمرُّ
والثواني ما لها سيقانْ[105]

إذ جاءت تفعيلات البيت الأخير على الشكل التالي:
مستفعلن متف
علن **فعو** مستفعلن مفعولْ

كما أننا لاحظنا كثرة ترددها عند صلاح عبد الصبور، كما في النموذج الذي أوردناه سابقا، واستعملها أحمد عبد المعطي حجازي في مواضع منها:

سيدتي... أنا فتى فقيرْ
لا أملك الماسَ ولا الحريرْ
وأنتِ في غِنى عمّا تضُمّ أشهر البِحار من لآلْ[106]

والشاهد في البيت الأخير الذي جاءت تفعيلاته على الشكل التالي:
متفعلن **فعو** مستفعلن متفعلن متفعلن فعولْ

2.1.2. (فعولن) في حشو الرجز: هي تفعيلة مشتقة من (مستفعلن) بالقطع. وتحظى عنده بحضور أكثر من سابقتها، عكس ما

---

[105] بانتظار غودو، الأعمال السياسية الكاملة، نزار قباني، 291/3.
[106] قصة الأميرة والفتى الذي يكلم الماء، ديوان أحمد عبد المعطي حجازي، ص140.

قاله كما أبو ديب: "أما دخول (//0/0) في سياق (/0/0//0) فهو قليل جدا إلا في نهاية البيت"[107]. ومن نماذجها قوله في قصيدة "الرأس والنهر":

يا موت يا صديقَ الأطفالِ
ضُمَّ طِفلي
واحملْ له ألعابَهُ، وأطبِقْ
جفنيْهِ كي يحلُمَ، كي يراني[108]

حيث توزعت علة الحشو (فعولن) بين كلمتين في البيت الأول هما
(صديق الأطفال) على هذا النحو:
مستفعلن **فعولن** مستفعـ
لن فعولن

ويؤدي عدم الوقوف عليها في حشو البيت إلى اضطراب واضح في وزنه، فتصير تفعيلاته كما يلي:
مستفعلن مفاعيلن فاعـ
لن فعولن

ومن نماذجها أيضا قوله في قصيدة "الوجه البعيد":
حين كسرْتُ القِشرَ والجليدْ
حين قتلتُ القمرَ المُغَطّى بالسِّحر والدخانْ
دخلتُ في أغوارِك المُضاءهْ
بالعُشب والبراءهْ
قرّبْتُ وجهَ العالمِ البعيدْ[109]

[107] في البنية الإيقاعية، ص166.
[108] الرأس والنهر، الأعمال الكاملة، 153/2.
[109] الوجه البَعيد، ضمن "أغاني مهيار الدمشقي"، الأعمال الكاملة، 260/1.

والشاهد في البيت الثاني الذي جاءت تفعيلاته على هذا النحو:
مستعلن مستعلن **فعولن** مستفعلن فعولْ

وهي صورة توهِمُ بخروج البيت من تفعيلة الرجز إلى الهزج: مستعلن مستعلن مفاعيلن مفاعيلان، كبيت صلاح عبد الصبور الذي وقفنا عليه سابقا، والذي أصاب الحذذ حشوَه، وهو:
الناس في بلادي جارحون كالصقورْ

غير أن هذا الكسر لا يتجاوز البيت الذي أصابته العلة، ليعود وزن الرجز منتظما فيما بعده من أبيات. وقد وجدنا مثيلا لهذه العلة عند صلاح عبد الصبور في قصيدة "رسالة إلى صديقة"، هو قوله:
ومُهْجتي على الفِراشِ كلَّ ساعةٍ تسيلْ
وأغزو الترابَ في سكينتي رداءً[110]

حيث وقعت العلة مطلع البيت الثاني موافقة لكلمة (وأغزو).

3.1.2. (فاعلن) في حشو الرجز: هي تفعيلة مشتقة من (مستفعلن) بحذف السبب الخفيف. وهي نادرة الاستعمال عنده، مثلما لاحظ كمال أبو ديب أيضا[111]. لم نعثر لها على سوى نموذج وحيد ضمن ديوان "المسرح والمرايا"، هو قوله:
- وحرسُ السلطانْ؟
- طاردني، فجاء فُرسانُهْ
وكنتُ في خَلوتي أنامُ، فانتبهتُ
رأيتُ قُدّامي
نعامةً، أو ناقةً
نسيتُ، لكنني

[110] رسالة إلى صديقة، ديوان صلاح عبد الصبور، ص81.
[111] في البنية الإيقاعية، ص167.

ركِبتُها
فأخذتْ تمشي
في السقفِ، والفرسانُ ينظرونْ[112]

غير أن وقوعها نهاية لكلمة (خلوتي)، وما يتيحه ذلك من وقف، يجعلها أقرب إلى القافية منها إلى علة الحشو، فيصير من الممكن قراءتها إيقاعيا على النحو التالي:

وكنتُ في خَلوتي
أنامُ، فانتبهتُ

وهو ما يجعلها غير ذات تأثير يُذكَر في إيقاع البيت وإيقاع الشعر عنده عامة.

وقد وقف كمال أبو ديب أيضا عند هذه التفعيلة في شعر أدونيس، ورأى فيها نموذجا من نماذج الثورة الإيقاعية عنده. غير أن المثال الذي أورده لم يكن مناسبا في هذا السياق، إذ لا يخرج عن تناوب (مستفعلن) و(فاعلن) كما هو في بحر البسيط، مع استغلال الشاعر لما أصبح يتيحه نظام التفعيلة من طول للأبيات ولعدد التفعيلات التي يضمها كل بيت. وهذا المثال هو قول أدونيس:

طاغٍ أدحرج تاريخي وأذبحه على يدي وأحييهِ
ولي زمنٌ أقودهُ وصباحات أعذّبها
أعطي لها الليل، أعطيها السراب، ولي
ظل ملأتُ به أرضي
يطول، يرى، يخضرّ، يحرق ماضيهِ ويحترقُ
مثلي
ونحيا معًا نمشي معا وعلى
شفاهنا لغةٌ خضراءُ واحدةٌ
لكن أمام الضحى والموت نفترقُ[113]

---

[112] مرآة الفقير والسلطان، ضمن ديوان "المسرح والمرايا"، الأعمال الكاملة، 388/1.

وقد أعرض عنها الشعراء المعاصرون، الرواد خاصة، ممن اطلعنا على شعرهم. فلم نجد سوى نماذج معدودة عند نزار قباني منها قوله:

إني رفضت القمعَ
و(الإيدز) السياسيَّ
والفكر المباحثيَّ
والأنظمة الدميمهْ[114]

وهو بيت واحد من الرجز تفعيلاته: مستفعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن متفعلن مستعلن فعولن.

4.1.2. (مستفعلاتن) في حشو الرجز: هي من الصور النادرة أيضا، حيث لم نعثر على سوى نموذج وحيد تم فيه ترفيل (مستفعلن) في الحشو، جاء ضمن "الكتاب"، هو قوله:

- إبنيَ!
- أُمي! أخبري
وقولي: ما دينُكِ
الآنَ؟
- لماذا السؤالُ؟ أنتَ
عارِفٌ
- أريدُ أن أقولَ: ما
عرفتُهُ من قبلُ، كانَ
باطلا[115]

وهو بيت واحد تضمن حشوه علتين هما (فعولن) و(مستعلاتن)، فجاءت تفعيلاته كما يلي:

[113] في البنية الإيقاعية، ص167.
[114] تلك هي الجريمة، الأعمال السياسية الكاملة، نزار قباني، 326/6.
[115] الكتاب، 62/3.

مستعلن مستفعلن **فعولن** مستفعلن **مستعلاتن** متفعلن متفعلن متفعلن متفعلن متفعلن متفعلن.

وهي صورة تسبب اضطرابا واضحا في وزن البيت إذا لم يتم الوقوف عليها. غير أن ندرتها في الديوان تقلل من قيمتها الإيقاعية وتجعلها غير ذات أهمية.

2.2. (فعو) في حشو المتقارب: لم نجد في بحر المتقارب غير صورة واحدة للتفعيلة المقحمة التي تصيب حشوه، تتكرر في كثير من قصائد الشاعر التي جاءت على هذا الوزن، هي (فعو). وهي علة حشو ناتجة عن حذف (فعولن). وهذه العلة تصيب في الأصل ضرب المتقارب الثالث[116]. لكن الشاعر نقل هذه العلة من ضرب البيت إلى حشوه، فاتخذ ذلك شكلين:

أحدهما قليل الاستعمال، تتوزع فيه التفعيلة بين كلمتين، فتصيب البيت بكسر حقيقي في الوزن، إذ يكون من المستحيل اعتبارها ضربا لتعذر الوقف عليها. ومثال ذلك قوله:

هنا، في عروقي، صدًى للجفافِ ودمدمةٌ وصريفُ
هنا، في دمي، يولدُ الخريفُ[117]

فجاءت التفعيلة المقحمة (فعو) موزعة بين الكلمتين الأخيرتين من البيت الثاني الذي جاءت تفعيلاته كما يلي: فعولن فعولن **فعو** فعولن.

والآخر كثير الاستعمال، تأتي فيه التفعيلة نهاية كلمات فتكون أقرب إلى أضرب يتم إخفاؤها خطيا في حشو البيت. ومثال ذلك قوله:

---

[116] العيون الغامزة، ص216، والكافي في العروض والقوافي، ص130.
[117] الفراغ، الأعمال الكاملة، 13/2.

وفي أرضنا شبحٌ يتمطى
سرابا ورملَا
ويملأ أعماقَنا يباسًا
ويملؤها دُكنةً ومحلَا
وفي أرضِنا ملل يُبدِعُ المَقابِرْ
وينثُرُها، عبر أيامِنا، أنينًا وعبر خطانا مجازِرْ
هنا الحِقدُ ركّز راياتهِ
وشرّعها قمةً وطريقَا
يحُطّ على توقنا صقيعًا
ويُضرِمُ في حيّنا حريقَا[118]

وهو مقطع يضم ست تفعيلات مقحمة، واحدةٌ منها موزعة بين كلمتي (يبدع المقابر)، والخمسة الباقية جاءت كلها أواخر كلمات (أعماقنا، دكنة، أيامنا، توقنا، حينا). وهي كلها تنتهي بنون الجماعة، ما عدا واحدة، مما يرجح اعتبارها قافية موحدة الضرب والروي، تضاف إلى قوافي هذا المقطع (رملا، محْلا، مقابرْ، مجازرْ، راياته، طريقا، حريقا)، ويجعل من الممكن قراءة هذا المقطع إيقاعيا على الشكل التالي:

وفي أرضنا شبحٌ يتمطى
سرابا ورملَا
ويملأ **أعماقَنا**
يباسًا ويملؤها **دُكنةً**
ومحلَا
وفي أرضِنا ملل يُبدِعُ المَقابِرْ
وينثُرُها، عبر **أيامِنا،**
أنينًا وعبر خطانا مجازِرْ
هنا الحِقدُ ركّز راياتهِ

[118] نفسه، 14/2.

وشرّعها قمةً وطريقًا
يحُطّ على **توقنا**
صقيعًا ويُضرِمُ في **حبّنا**
حريقًا

وكل ذلك يُبعِد عن هذه التفعيلة صفة الانزياح الإيقاعي باعتبارها تفعيلة مقحمة، إذ لا يعدو الأمر، في الغالب، نقل علة تصييب ضرب المتقارب إلى كلمات تصبح أضربا مخفية في حشو الأبيات.

3.2. الحذذ والترفيل في حشو الكامل: يدخل حشوَ الكامل عند أدونيس تفعيلتان مقحمتان كلتاهما علة حشو منقولة من علة الضرب. فالحذذ منقول من ضرب الكامل الرابع (فعِلن) والترفيل منقول من ضرب الكامل السادس (متفاعلاتن)[119]. والعلتان معًا قليلتا الاستعمال عنده. فمن المواضع التي جاءت فيها تفعيلة الحشو حَذّاء قوله في "الكتاب":

قتلوا مسيلمةً وصالَح خالدٌ
مُجّاعةً،
أخَذوا كما فَرضوا: ذهبًا،
كُراعًا، فِضّةً[120]

فجاءت هذه التفعيلة موافقة لكلمة (فرضوا).
ومن المواضع التي جاءت فيها مرفلة قوله:
هو ذا أعودُ إليهمُ
هو ذا أعودُ بلا رجاءٍ وبدون يأسٍ

[119] العيون الغامزة، ص171-172، والكافي، ص60-61.
[120] الكتاب، 16/1.

أحيا غريبا مثلهم
الشِّعرُ كوكبُنا وفِتْنتُهُ المدارُ[121]

حيث جاء الترفيل موافقا لقوله (دُ بلا رجاءٍ). وهي نهاية كلمة تجعل من الممكن الوقوف عليها ضربا مثل سابقتها التي جاءت حَذّاء في قوله (فرضوا).

وعموما فإن ما يميز هاتين التفعيلتين هو قربهما من الضرب المهمل الروي في السياقات القليلة التي استُعملتا فيها، وذلك لوقوعهما أواخر الكلمات.

4.2. الخفيف: ما يميز بحر الخفيف هو أنه أحد البحور الممزوجة التي استعملها الشاعر في شعر التفعيلة. وهذا أتاح له التنويع بين تفعيلتين في البيت الشعري هما (فاعلاتن) و(مستفعلن). لكن هذا التنويع لم يمنعه من إقحام تفعيلة أخرى في حشو أبياته. وقد أخذت هذه التفعيلة صورتين مختلفتين مشتقتين معًا من (مستفعلن): إحداهما بالحذذ (فعْلن) والثانية بالترفيل (مستفعلاتن). ولم نجد علة تصيب (فاعلاتن) في الحشو، على الرغم من أن نسبة ترددها في هذا البحر هي ضِعف نسبة تردد (مستفعلن)، إذ غالبا ما تنتظم هاتان التفعيلتان بشكل يحترم انتظامهما في بحر الخفيف (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن. فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن...).

ومن بين المواضع التي تم فيها إقحام (فعْلن) الحَذّاء من (مستفعلن) هذا النموذج من قصيدة "هذا هو اسمي":

عُدْ إلى كهفكَ التواريخُ أسراب جرادٍ، هذا التاريخُ
يسكُنُ في حُضنِ بغِيٍّ يجترّ يشهقُ في جوف أتانٍ ويشتهي
عَفَنَ الأرضِ ويمشي في دودةٍ عُدْ إلى كهفكَ واخفِضْ
عينيكَ

[121] الكتاب، 253/3.

أَلمَحُ كِلْمَهْ[122]

وهو بيت واحد من تسع عشرة تفعيلة تتوسط فيه (فعْلن) تفعيلاتِ الخفيف التي جاءت منتظمة على الشكل الذي أشرنا إليه سابقا:

فاعلاتن متفعلن فاعلاتن فعلاتن **فعْلن** مستفعـ
ـلن فعِلاتن فعِلاتن مستفعلن فعِلاتن فعِلاتن متفعلن
فعِلاتن فعِلاتن مستفعلن فعِلاتن فعِلاتن مستفعـ
ـلن فعِلاتن

وقد جاءت هذه العلة موزعة بين كلمتي (هذا التاريخ) مما يجعل من المستحيل اعتبارها ضربا.

ومن القصائد التي أُقحمت فيها (مستفعلاتن) المرفلة: قصيدة "مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف" التي تنتمي إلى الفترة نفسها التي كُتبت فيها قصيدة "هذا هو اسمي"، وهي نهاية الستينيات وبداية السبعينيات، التي كان الشاعر مولعا خلالها ببحر الخفيف وبالأبيات الطويلة، دون أن يتخلى عن الانتظام المحكم لتفعيلتي هذا البحر، ومنها:

شجرٌ يثمر التحولَ والهجرةَ في الضوء جالسٌ في فلسطين
وأغصانه نوافذُ أصغينا لأبعادِهِ قرأنا معه نجمةَ الأساطير
جنْدٌ وقضاةٌ يُدَحرِجون عظامًا ورؤوسًا، وآمنون كما يرقد حلمٌ
يُهَجّرون، يُجَرّون إلى التيهِ...
كيف نبدأ؟
(يكفيني رغيفٌ، كوخٌ وفي الشمس ما يمنحُ فيئًا، لا
لستُ خوذةَ سيّافٍ ولا ترسَ سيّدٍ أنا نهرُ الأردنّ أستفردُ
الزهورَ وأغويها دمٌ نازفٌ تبطّنتُ أرضي ودمي

[122] هذا هو اسمي، الأعمال الكاملة، 232/2.

ماؤها دمي ويبقى ذلك الساهرُ النحيل: غبارٌ يمزجُ العاشقَ المشرّدَ بالريح، ويبقى نسغٌ)
يتمتمُ طفلٌ، وجه يافا
طفلٌ هنا سقطَ الثائرُ حيفا تئنّ في حجَرٍ أسودَ
والنخلةُ التي فيّأتْ مريمَ تبكي همستُ: في قدمي جوعٌ
وفي راحتيّ تضطربُ الأرضُ كشفنا أسرارَنا (بُقعُ الدمع طريقٌ) أجسّ خاصرةَ الضوءِ يجثّ الصحراءَ والكونَ مربوطا بحبلٍ من الملائك هل تشهدُ آثارُ كوكبٍ، يسمعُ الكوكبُ صوتي رويتُ عنه سأروي...[123]

وهو بيت واحد طويل يضم تفعيلتين مقحمتين: الأولى على وزن (متفعلاتن) تقف عند كلمة (قرأنا)، وتضم قوله (ده قرأنا)، وقد جاءت نهاية كلمة، فصحّ اعتبارها ضربا لجواز الوقوف عليها، والثانية على وزن (مستفعلاتن) تضم قوله (أردنّ أستفـ...). وقد توزعت فيها بين كلمتين، فجعلها ذلك علة حشو خالصة تحتل جزءا من كل كلمة منهما.

5.2. المتدارك: يعتبر بحر المتدارك أكثر بحور الشعر تعرضا لانزياح الحشو بإقحام تفعيلة غير (فاعلن) أو ما يشتق منها بالزحاف، عند الشاعر. وقد تأملنا هذا البحر فوجدنا التفعيلة المقحمة تأتي عنده على أربع صور: ثلاثة منها علل حشو مشتقة من التفعيلة الأصلية بالنقص أو الزيادة، هي: (فاعلاتن) و(فعو) و(فا)، والرابعة مقحمة غير مشتقة منها، هي (فعولن).

1.5.2. (فا) في حشو المتدارك: هي تفعيلة مشتقة من (فاعلن) بإسقاط الوتد المجموع. وقد تخللت عددا من قصائده،

---

[123] مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف، الأعمال الكاملة، 2/249-250.

فكان لها تأثير على إيقاع الأبيات التي وردت فيها. ومن ذلك وقوعها بعد السبب الثقيل في التفعيلة المقبوضة في مثل قوله:

أعشَقُ هذا الغبارَ يغطّي الجبينَ/تنوّرتُ
أرنو إلى الناس- نبعٌ شررْ[124]

فتُحوِّل السبب الثقيل إلى فاصلة صغرى، لنصبح أمام (مستعلن) في حشو المتدارك. وهذا ما وقع في هذا البيت الذي احتلت فيه علة الحشو جزءا من اسم الإشارة (ها) لتصبح تفعيلاته:

مستعلن فاعلن فعِلن فاعلن فعِلن فاعـ
ـلن فاعلن فاعلن فاعلن

ونجد مثل ذلك أيضا في قوله:

وجه مهيارَ نارْ
تحرقُ أرضَ النجوم الأليفهْ[125]

حيث احتلت التفعيلة الحَذّاء الحرفين الأولين من كلمة (أرض) في البيت الثاني، لتصير تفعيلاته:

مستعلن فاعلن فاعلاتن

وأكثر ما تُستعمَل هذه العلة: أن تقع بعد الوتد المجموع أو الفاصلة الصغرى في تفعيلة المتدارك السليمة أو المخبونة، فتلحق بها لتصيرا معا تفعيلة واحدة مرفّلة (فاعلاتن أو فعِلاتن). وهي كثيرة الاستعمال بهذه الصورة، حتى تكاد تتحول إلى قاعدة ثابتة في كتابة أدونيس على هذا البحر، كما لاحظت ذلك الباحثة سلمى خضراء الجيوسي في قولها: "ونجد أدونيس لا يكتب قصيدة على هذا البحر إلا

---

[124] أول الظن، ضمن ديوان "المطابقات والأوائل"، الأعمال الكاملة، 500/1.
[125] وجه مهيار، ضمن ديوان "أغاني مهيار الدمشقي"، الأعمال الكاملة، 158/1.

ويستعمل فعولن أو فاعلاتن"[126]. وفي تقديرنا أن كمال أبا ديب قد أخطأ عندما نظر إلى هذا الأمر على أنه دخول ل(مستفعلن) في سياق المتدارك. فهو يقول في ذلك: "وقد يكون لدى أدونيس أمثلة كثيرة ترد فيها (/0/0//0) في وسط التشكل الإيقاعي. لكن هذا لن يتقصى هنا، ويكتفى بالمثل التالي:

كلنا في بلادي نصلي كلنا نمسح الأحذيةْ"[127].

وهو بيت لأدونيس ينطبق عليه ما قلناه عن علة الحشو، إذ تنتظم تفعيلاته كما يلي:

فاعلن فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلن فاعلن

وما لاحظناه في كل النماذج التي وقفنا عليها لاستعمال هذه العلة في الحشو بهذه الصورة، أنها تقع نهاية كلمات، مما يجعلها أقرب إلى الضرب منها إلى علة الحشو. وأمثلة ذلك كثيرة لا نستطيع حصرها، ولكننا نكتفي منها بهذه الأبيات المأخوذة من قصائد مختلفة:

أ- كلّنا في بلادي نصلّي كلّنا نمسح الأحذيةْ[128]

ب- نلتقي، نتدارسُ ما جاء وحْيًا
علينا قبل أن نتحارب نخْلُصُ:
لا حسرةٌ، لا ندمْ[129]

ج- فسحةٌ في مدائن حلْمي – أتقدّمُ فيها أتمرّدُ فيها[130]

---

[126] الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، الدكتورة سلمى خضراء الجيوسي، ص670.
[127] في البنية الإيقاعية، ص166.
[128] أغاني مهيار الدمشقي، الأعمال الكاملة، 259/1.
[129] الكتاب، 14/1.
[130] الكتاب، 201/1.

في النموذج الأول جاءت (فاعلاتن) موافقة لقوله (دي نصلي)، وفي النموذج الثاني جاءت موافقة ل (يًا علينا). أما النموذج الثالث فيضم علتي حشو تنتهي الأولى عند كلمة (حلمي)، والثانية عند (فيها) من قوله (أتقدم فيها). وهو ما يعني أن القراءة الإيقاعية لهذا البيت تسمح بتقسيمه إلى ثلاثة أبيات يمكن إعادة كتابتها كما يلي:

فسحةٌ في مدائن حلْمي
أتقدّمُ فيها
أتمرّدُ فيها

وهو ما ينطبق أيضا على النموذجين (أ) و(ب).

2.5.2. (فعو) في حشو المتدارك: من القواعد التي أصبح أدونيس يلتزم بها في كتابته على هذا البحر: حذف السبب الخفيف من تفعيلته والإبقاء على الوتد المجموع (فعو). وهي ظاهرة كانت قليلة التردد في أعماله الشعرية المبكرة، حيث كان يميل إلى استعماله سليم الحشو. ومن النماذج القليلة التي نجدها ضمن ديوان "أغاني مهيار الدمشقي" هذا النموذج:

عرف الآخرينْ
فرمى صخرةُ فوقهم واستدارْ
حاملا غُرّةَ النهارْ
والسنين التي تُهرولُ عُذريّةَ الجنينْ[131]

وهو مقطع يضم علة واحدة في حشو بيته الأخير، هي (فعو) التي تحتل جزء (تهر) من كلمة (تهرول).

وكانت أول قصيدة بدأ يكثف فيها من إقحام الوتد المجموع في حشو المتدارك: قصيدة "ملك الرياح" من ديوان "أغاني مهيار

---

[131] الآخرون، ضمن ديوان "أغاني مهيار الدمشقي"، 163/1.

الدمشقي"، كما يتضح من هذا المقطع الذي أقحمت ضمنه ثلاثة أوتاد (فعو):

طرَفٌ رايتي لا تؤاخي ولا تتلاقى
طَرفٌ أغنياتي
ها أنا أحشُدُ الزهورَ وأستنفرُ الشجَرْ
وأمدُّ السماءَ رواقا
وأُحِبّ وأحيا وأولَدُ في كلماتي
ها أنا أَجمَعُ الفَراشاتِ تحت لواءِ الصباحِ
وأُرَبّي الثمارْ
وأبيتُ أنا والمطرْ
في الغيوم وأجراسِها، في البِحارِ
ها أنا أُشرِعُ النجومَ وأُرسي
وأُنَصّبُ نفسي
مِلِكًا للرياحِ[132]

والأوتاد المقحمة هي: (زُهُو) من عبارة (أحشد الزهور)، و(فرا) من عبارة (أجمع الفراشات)، و(نجو) من (أشرع النجوم).

ثم كثر استعمال هذه التفعيلة عنده بعد ذلك، حتى أصبحت تتردد أحيانا أكثر من مرة في البيت الواحد القصير، كما في هذين المثالين من "الكتاب":

أ- وأبتْ أن تغنّيَ حتى لهارون من بعدهم
ولم تقبل الزواج، وظلتْ
بعدهم، في اعتزال عن الناسِ،
في بيتها-
إلى أن قضتْ[133]

---

[132] ملك الرياح، ضمن "أغاني مهيار الدمشقي"، 179/1.
[133] دنانير المغنية، الكتاب، 213/2.

ب-لم يضَعْ مرّةً
جراحاتِهِ على المائدهْ
ليس من هذه اللغاتِ
ويجهلُ هذا الصراطَ،
وينبُذُ ما ترسُمُ القاعدهْ[134]

فقد احتلت علة الحشو في النموذج (أ) جزأيْ (ولم) و(زوا) من عبارة (ولم تقبل الزواج). أما في النموذج (ب) فقد احتلت جزأيْ (جرا) و(على) من عبارة (جراحاتِهِ على المائدهْ).
والذي يميز هذه التفعيلة أنها تصيب البيت باضطراب واضح إذا وقعت فيه أكثر من مرة، بسبب توالي الأوتاد، كما في النموذج (ب) الذي تصبح تفعيلاته:
فاعلن فاعلن
فعولن متفعلن فاعلن
فاعلن فاعلن فعولُ
فعولُ فعولُ فعولُ
فعولُ فعولن فعولن فعو

أما إذا وقعت فيه مرة واحدة فقط فإنها تنقله إلى المتقارب، لأن الأمر لا يعدو حينذاك حذف سبب خفيف من أول التفعيلة، ليضاف إلى آخرها أولُ سبب من التفعيلة الموالية، فتأتي منتظمة على الشكل التالي: (علن فا علن فا علن فا...) وهي نفسها (فعولن فعولن فعولن...) كما لا يخفى. ومثال ذلك هذا البيت الذي احتلت فيه التفعيلة المقحمة جزء (أليـ) من كلمة (الأليفة):
كانت الكوفة الأليفةُ تدخُلُ في غُربةٍ[135]

[134] الكتاب، 211/2.
[135] الكتاب، 9/1.

لتنقل تفعيلات البيت إلى المتقارب كما يلي:
فاعلن فاعلن فعولُ فعولُ فعولن فعو

وقد لاحظت الباحثة سلمى خضراء الجيوسي أيضا شيوع هذه الظاهرة في شعر أدونيس، فردّت ذلك إلى بحث الشاعر عن تشكيل بحر جديد يجمع بين المتقارب والمتدارك[136]، وإن كان هذا الأمر لا ينطبق في الحقيقة إلا على الصورة التي يسمح فيها الشاعر بتوالي الأوتاد والأسباب. أما إذا كثرت الأوتاد في البيت، فإن الأمر يصير أبعد ما يكون عن هذا الجمع بين البحرين.

3.5.2. فعولن في حشو المتدارك: هي التفعيلة الوحيدة المقحمة بين تفعيلات المتدارك، دون أن تكون مشتقة منها. وهي كذلك أقلها استعمالا في الحشو، إضافة إلى أن استعمالها ليس له تأثير يُذكر في التفعيلات التي بعدها، فلا تسبب كسرا في الوزن ولا تنقل البيت إلى وزن مختلف، لأنها تستعمل في كل الأحوال سالمة منتهية بسبب خفيف، فتُستأنَف بعدها تفعيلة المتدارك سالمة أو مخبونة، كما في هذا المثال من قصيدة "أول الاجتياح":

لا تقولوا: جُنِنتَ،
جنونيَ أحلامُكم/ أتينا
ورسمْنا الحقولْ
جسدا يتفتّحُ، كنا نقولْ:
لو نجيءُ ونغتصبُ الكونَ
جئنا[137]

وهي أبيات من المتدارك تخللتها (فعولن) في كلمة (أتينا)، ليستمر البيتان بعدها على المتدارك. فجاءت هذه التفعيلة أيضا نهاية

[136] الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص670.
[137] أول الاجتياح، ضمن "المطابقات والأوائل"، الأعمال الكاملة، 534/1.

لكلمة، مما يجعلها صالحة لأن تكون ضربا مهمل الروي، ويضعف تأثيرها في إيقاع الحشو. وتعتبر هذه الصورة قاعدة عامة عند الشاعر في استعماله لهذه التفعيلة، تشبه صنيعه بإدخال (فاعلاتن) في حشو المتدارك، إذ تختلف هاتان التفعيلتان في ذلك عن صورة إقحام (فعو) التي تأتي غالبا موزعة بين كلمتين أو جزءا من كلمة، فيكون تأثيرها في إيقاع البيت أوضح من غيرها. ولتوضيح ذلك نسوق هذا المثال الذي يضم هذه الأنواع الثلاثة من التفعيلات المقحمة:

حلبٌ دارُ هجرتي الآنَ، كان الخليلُ، كما
قيل، يأتي إليها من القدس، يمكثُ في تلّها.
تلُّها قلعةٌ- فيه، قال الرواةُ الثّقاتُ: بنوا
للخليل مُقاما، وله في المقام، كما قيل،
جِرْنٌ كان يحلب أغنامه فيه- قالوا:
من هنا سُميتْ حلَبٌ باسمِها، وأضافوا:
حلَبٌ قلْبُ هذي البلادِ التي سُميت
شآمًا، وهي من عينها النبية إنسانُها.
وقالوا: بنيتْ هذه المدينة والطالعُ
العقربُ
وعُطاردُ والمشتري فيهِ...
كل الكواكبِ ترنو لضوئكَ، يا أيها الكوكبُ[138]

فقد ضم هذا المقطع ثلاث علل حشو على وزن (فاعلاتن)، هي: (قيل جرنٌ=فاعلاتن- فيه قالوا= فاعلاتن- وأضافوا= فعِلاتن)، وتفعيلتين مقحمتين على وزن (فعولن)، هما: (شآما، وقالوا)، جاءت كلها نهاية كلمات. كما ضم علتي حشو على وزن (فعو)، جاءتا جزأين من كلمتين، هما: (نبِيْ) من (عينها النبية)، و(مَدِي) من (هذه المدينة).

وقد ذكر صاحب كتاب "العروض الجديد" وجود هذه التفعيلة في حشو المتدارك، لكنه أخطأ في التمثيل لها أحيانا بسبب عدم انتباهه

---

[138] الكتاب، 85/2.

إلى مفهوم البيت الشعري الذي قد يتجاوز السطر الواحد ليأتي موزعا بين سطرين أو أكثر. فقد أورد هذين النموذجين لمحمود أمين العالم:

1- أرغب أن أركب فرس التاريخ
وأعدو نحو الشمس

2- أفرش وجه الأرض
وجه الإنسان
بنور الحق[139]

واعتبر كل سطر بيتا مستقلا، مما نتج عنه بدء السطر الثاني من النموذج الأول والسطر الثالث من النموذج الثاني بتفعيلة المتقارب. والصواب أن النموذج الأول بيت واحد موزع على سطرين، والنموذج الثاني بيتان يقف أولهما عند نهاية السطر الأول ويتوزع ثانيهما بين السطرين الثاني والثالث. وبهذا تنتفي هذه التفعيلة التي توهمها الباحث في هذا النموذج، يضاف إلى ذلك خلطه الواضح بين وزني الخبب والمتدارك. فالذي وقفنا عليه أن هذه التفعيلة تدخل حشو المتدارك ولا تدخل حشو الخبب.

وعموما، فقد اتخذت التفعيلة المقحمة في شعر أدونيس أشكالا متعددة ومتباينة من حيث تأثيرها في إيقاع البيت: فمنها ما جاء تأثيره واضحا بإخراج البيت إلى وزن مختلف، أو بإحداث اضطراب في وزنه، ومنها ما لم يتجاوز تأثيره التفعيلة نفسها، ليعود وزن البيت منتظما بعدها.

وجاءت هذه التفعيلات كلها مشتقة من التفعيلات الأصلية للبيت، ينقل الشاعر من خلالها ما أصبح يجيزه لنفسه من علل في

---

[139] انظر العروض الجديد، ص67.

ضرب البيت إلى حشوه، باستثناء تفعيلة وحيدة غير مشتقة من تفعيلة البيت، رأينا ضُعف تأثيرها في إيقاعه، هي (فعولن) في حشو المتدارك.

أما سياقها اللغوي فله صورتان: إحداهما تحتل فيها جزءا من كلمة أو تتوزع بين كلمتين، فيستحيل اعتبارها ضربا، والثانية تقع فيها نهاية لكلمة، فتكون أقرب إلى الضرب منها إلى التفعيلة المقحمة أو علة الحشو. وقد كان لأدونيس في كل ذلك ما يجمعه بغيره من الشعراء المعاصرين، وله ما يميزه عنهم ويحقق له تفرّده. ولعل أهم ما حقق له هذا التفرد صورةُ المتدارك الذي يتميز عنده بأكبر نسبة مزج بين تفعيلته الأصلية والتفعيلات المقحمة وعلل الحشو. وهو ما يجعله، مع الخفيف، أكثر البحور تعرضا للانزياحات الإيقاعية التي أتينا على دراستها.

3- زحاف الحشو

عالج النقاد القدماء موضوع الزحاف عند الشعراء معالجة معيارية، فميزوا فيه بين الحسَن والقبيح وما كان بينهما، على نحو ما نجد عند ابن رشيق من ذِكره لأربع درجات من الزحاف: "ومن الزحاف ما هو أخفّ من التّمَام وأحسن"[140]، كالقبض في (مفاعيلن) والخبن في (فاعلن)، "ومنه (...) ما يستحسن قليله دون كثيره"[141]، كالقبض في (فعولن)، "ومنه ما يُحتَمَلُ على كُرْه"[142].

"ومنه قبيح مردود لا تُقبِل النفس عليه، مثاله قصيدة عبيد المشهورة:

أقفر من أهله ملحوبُ

فإنها كادت تكون كلاما غير موزون، بعِلّة ولا غيرها"[143].

وعلى الرغم من هذا الكلام الواضح الذي لا يقبل التأويل، في التمييز بين درجات الزحاف في القبح والحسن، فإن ناقدا مثل كمال أبي لم يتردد في وصف النقد العربي القديم (هكذا على امتداد مئات السنين)

---

140 العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، لابن رشيق القيرواني، 138/1.

141 نفسه، 139/1.

142 نفسه، 139/1.

143 نفسه، 140/1.

بالعجز عن التحليل البنيوي للزحاف انطلاقا من موقفه الذي لا يرى فيه إلا عيبا. فهو يقول: "وجود الزحاف عند العروضي وجود نقص أو عيب في الشعر الذي يدرسه، لأنه لا يأتي على صورة النموذج. من هنا لم يكن ثمة حاجة أو دافع لتحليل هذا الزحاف، وكفت الإشارة إليه. وقاد هذا إلى الحقيقة المؤسية، وهي أن التراث العربي يخلو من أي تحليل للعلاقة البنيوية الحيوية في الإيقاع والحركة الداخلية للقصيدة، لأن الدارس كانت لديه فكرة مسبقة بأن الزحاف نقص"[144].

ليتابع في موضع آخر: "بتعبير آخر، لم يخطر للناقد في التراث أن الزحاف هو في الواقع، في عمل الفنان الخالق، زيادة لا نقص"[145].

ونحن لا نريد الاسترسال في مناقشة هذا الأمر، فإن في كلام ابن رشيق ما يغنينا عنه.كما ندعو إلى تأمل قول لحازم القرطاجني سيأتي ذكره في هذه الفقرة.

ويهمنا في هذا المقام أن نقف عند ما عدّه النقاد القدماء من الزحاف القبيح، لأنه أكثرُ ما يُعَدّ خروجا عن المعيار عند الشعراء. فمنه الخرم والثرم (وهو اجتماع القبض والخرم) عند ابن رشيق[146]، ومنه كثرة الخزم[147]، والزحاف المزدوج كله عند حازم القرطاجني وابن عبد ربه، كالخبل في الرجز والسريع والخزل في الكامل والشكل في الرمل[148]. وقد وضع حازم القرطاجني قاعدة لقبح الزحاف وحسنه، تدور حول تناسب حركات البيت وسواكنه، فقال: "وما ائتلف من أجزاء تكثر فيها السواكن فإن فيه كزازة وتوعرا. وما ائتلف من أجزاء تكثر فيها المتحركات فإن فيه لدونة وسباطة. والكثير السواكن إذا حُذف بعضُ سواكنه ولم يبلغ ذلك الحذف الإجحافَ بها اعتدل"[149]، فجعل علة قبحه ما يؤدي إليه من اختلال الوزن لاختلال ذلك التناسب. وأكثر ما

---

[144] في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص90.
[145] نفسه، ص91.
[146] نفسه، 141/1.
[147] كتاب القوافي، تصنيف القاضي أبي يعلى التنوخي، ص89.
[148] منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، ص264. والعقد الفريد، تأليف ابن عبد ربه، 457/5 وما بعدها.
[149] منهاج البلغاء، ص 267.

يظهر ذلك في الخبل (اجتماع الخبن والطي) والشكل (اجتماع الخبن والكف) من الزحاف المزدوج، إذ يؤدي اجتماع حذف الساكنين إلى كثرة الحركات، فيخل ذلك بالإيقاع القائم على توالي الحركات والسواكن.

وقد تتبعنا هذه الزحافات عند أدونيس، فوجدناها في عمومها تدور حول ثلاثة أشكال هي: إسقاط سبب خفيف من أول البيت (وهو ما يمكن إلحاقه بالخرم الذي هو سقوط حركة من أول الجزء، كما نجد عند ابن عبد ربه[150]) والخزم وتتابع الحركات الذي تنتج عنه الفاصلة الكبرى.

فأما الخرم والخزم فلم يحظيا عنده باهتمام كبير. وقد وجدنا له نماذج قليلة في خرم أول بيت المتدارك منها:

حدّث الراويهْ:
- "دعوني أطِرْ"
فأجابت حُبابهْ:
- "ولمن تتركُ الأمرَ بعدكَ يا
آمرَ المؤمناهْ؟"[151]

إذ سقط سبب خفيف من مطلع البيت الثاني (دعوني أطِرْ)، فنقله من المتدارك إلى المتقارب: فعولن فعو. والأصل: (فا)علن فاعلن.

ومن الأمثلة الواضحة على ذلك أيضا قوله:

حبّةٌ واحدهْ
تباعُ بأكثر من درهمٍ
في الثغور القريبةِ،
في الهندِ. أنتمْ
تشترون رغيفًا
بدرهمْ[152]

---

150 العقد الفريد لابن عبد ربه، 275/6. ويقول في ذلك: "اعلم أن الخرم لا يدخل إلا في كل جزء أوله وتد، وذلك ثلاثة أجزاء: فعولن، مفاعلتن، مفاعيلن".

151 الكتاب، 201/1.

حيث سقط السبب الخفيف من مطلع البيت الثاني، الذي يبدأ عند (تباع) وينتهي عند (أنتم)، فسبّب ذلك نقله إلى المتقارب:

فعولن فعولُ فعولن فعو
ـلن فعولن فعولُ فـ
ـعولن فعولن

وأما الخزم فقد أصاب (مستفعلن) في مواضع معدودة أيضا، بما لا يتجاوز سببا خفيفا. وهو ما يُدخله في النوع غير المَعيب منه عند النقاد القدماء. على أنه كلما دخل على البيت أصابه اضطراب في الوزن، كما نجد في هذا المثال:

- استجارها سُلَيْكٌ
قالت له: "بيتُكَ تحت ثوبي"[153]

وهما بيتان من الرجز زيد في مطلع أولهما سبب خفيف، إذا حُذف انتظم البيت على تفعيلة الرجز. لكن وجوده يسبب اضطرابا في وزنه لتوالي الأوتاد بعد السبب الخفيف، إذ تصبح تفعيلاته كما يلي: فاعلن متفعلاتن.

ومن نماذج هذا الاضطراب الذي يسببه خزم مطلع البيت أيضا ما نجده في هذا المقطع الرجزي:

قناع2 (مستغربا)
حنجرةٌ جديدةٌ
شحذْتَها بشفرةِ الثّوّارِ؟
(بلهجة الناصح):
خلِّ الشعبَ يا صديقي
فهو، كما اختبرتُ، مثْلُ وحشٍ
يظلّ في غضبْ

---

[152] الكتاب، 228/1.
[153] الكتاب، 18/1.

إلا إذا أطعمتَهُ للسيفِ
أو لقّمتَهُ الذهبْ[154]

حيث تم زيادة سبب خفيف في قوله (خلِّ الشعبَ يا صديقي)، فجاء وزنه: فا مستفعلن فعولن. وهو بيت توالت فيه ثلاثة أسباب خفيفة في حشو الرجز، فأخرجته عما خضعت له تفعيلات هذا البحر في بقية الأبيات من انتظام (مستفعلن) سالمةً أو مخبونةً أو مطوية، فجعلت وزنه: مفعولن متفعلاتن.

لكن هذا الاضطراب الذي يسببه الخزم يظل محدودا في شعر أدونيس، لسببين: أولهما قلة حضوره، وثانيهما عدم تجاوزه سببا خفيفا في النماذج القليلة التي ورد فيها. وهو ما يمكن قوله أيضا عن الخرم الذي تمثل في إسقاط سبب خفيف في نماذج قليلة من شعره كما أسلفنا.

ويبقى الزحاف الأكثر تأثيرا في شعره هو ذلك الذي تنشأ عنه الفاصلة الكبرى بخبل (مستفعلن). وهو زحاف يتضمن علة استهجانه، المتمثلة في اختلال التوازن بين الحركات والسكنات، عند حازم القرطاجني، وذلك لتوالي أربع حركات، مما يقرّب الشعر من النثر. يقول حازم: "وجعلوا الاعتماد على السواكن وحفظ نظام الوزن بانبثاثها أثناء متحركاته (...) بمنزلة الأوتاد التي تَحفظ وضع الخباء وتُمسك جوانبه. فإذا تُلوفيَ ذلك في مظانّ تلافيه طاب الكلام واعتدل"[155]. وقد يكون هذا السبب هو الكامن وراء كثرة حضور هذا الزحاف عند الشاعر، إذ تتميز الأبيات الكثيرة التي دخل عليها بقربها الشديد من النثر، لكثرة حركاتها وتتابعها. وقد بدأ عنده الاهتمام بهذا الزحاف منذ وقت مبكر في عدد من القصائد التي تميزت بحضور ملفت للفاصلة الكبرى، كهذا المقطع من "ترتيلة البعث":

تَحضُننا الألوهةُ الرائمةُ التي تُحسُّ مثْلَنا- التي تُحِسُّ معنا
فينيقُ خلّ بصري عليكَ، خلّ بصري،

---

[154] حزمة من القصب، ضمن "المسرح والمرايا"، الأعمال الكاملة، 351/1.
[155] منهاج البلغاء، ص 251.

فينيقُ متْ، فينيقُ مُتْ
فينيقُ تلك لحظةُ انبعاثِكَ الجديدِ:
صار شَبَهَ الرمادِ، صارَ شَرَرًا[156]

وهو مقطع يضم خمس فواصل كبرى ناتجة عن خبل (مستفعلن)، تحتل الأجزاء التالية: سُ معنا، ل بصري، ل بصري، رَ شَبَهَ رْ، رَ شرَرًا. جاءت كلها على وزن (فعِلَتُن).

وقد حظي هذا الزحاف بحضور مهم أيضا في ديوان "المسرح والمرايا"، كما في هذا النموذج من مقطوعة "مرآة الحجاج":

ليسَ له وراءْ
يرفضُ ثديَ أمهِ:
كان اسمُه الحَجاجْ
وثقبوا فأرا
وثقبوا وراءهْ
ودهنوا بدمهِ الحَجّاجْ
وذَبحوا تيسا ودهنوا بدمهِ الحَجّاجْ
فالْتَذّ بالدماءْ
صارت له رضَاعةً وأمّا[157]

وهو مقطع دخله الخبل في سبعة مواضع هي: وثقبوا، وثقبوا، ودهنوا، بدمهلْ، وذبحوا، ودهنوا، بدمهلْ.

ولعل مما تجدر الإشارة إليه أن هذا الزحاف، الذي يحظى باهتمام كبير عند أدونيس، لم يجد اهتماما مماثلا عند الشعراء المعاصرين الرواد خاصة، الذين لم نعثر في شعرهم إلا على أبيات قليلة، منها هذا البيت الفريد لنزار قباني:

وبيننا أكثرُ من عشرين ألف سنة ضوئيّةْ[158]

---

[156] ترتيلة البعث، الأعمال الكاملة، 80/2.
[157] مرآة الحجاج، ضمن "المسرح والمرايا"، 391/1.
[158] يوميات مريض ممنوع من الكتابة، الأعمال الشعرية الكاملة، نزار قباني، 275/2.

وهو بيت رجزي تخللته الفاصلة الكبرى في قوله (فَ سنةٍ)، باستثناء ما نجده من اهتمام بهذه الفاصلة عند عبد الوهاب البياتي كما في هذه الأبيات من قصيدة "الوجه والمرآة":

العالم الغارق في الغسق
والمرأة الأسطورهْ
تطلُع من نبوءة العهد القديم وبطون كُتبِ الأنهارْ[159]

فهذا مقطع مكون من بيتين تخللتهما ثلاث فواصل كبرى تحتل الأجزاء التالية: (غسق ولْ، م وبطو، ن كتب لْ).

لكن أدونيس يظل، رغم ذلك، منفردا عن هؤلاء الشعراء بكثرة اهتمامه بهذا الزحاف الذي يقلّص الحدود بين الشعر والنثر، كما أسلفنا.

هذا، وقد حاول صاحب كتاب "العروض الجديد" وضع قواعد للزحاف في الشعر المعاصر. فبذل في ذلك مجهودا طيبا، لكننا لا نستطيع الاطمئنان إلى ما توصل إليه من نتائج، لأنها قائمة على منهج خاطئ في تحديد البيت الشعري، كما ذكرنا آنفا. فمن ذلك حديثه عن الزحاف الذي رأى تسميته بالخشم في بحر الكامل، وهو الذي يحول تفعيلة هذا البحر إلى (مفاعلن). فقد مثل له بهذا النموذج لمحمود درويش:

يا أنت يا زهر الربيع
صديقنا زهر الربيع[160]

وعنده أن هذين بيتان تحولت إحدى تفعيلتي ثانيهما إلى (مفاعلن) على النحو التالي:

مستفعلن مستفعلان
مفاعلن مستفعلان

---

[159] الوجه والمرآة، ضمن ديوان "الكتابة على الطين"، الأعمال الكاملة، عبد الوهاب البياتي، 213/2.

[160] العروض الجديد، ص84.

والصواب أن هذا بيت واحد كاملي لا "خشم" فيه، بإمكاننا إعادة كتابته كما يلي:

يا أنت يا زهر الربيع صديقنا زهر الربيع
مستفعلن مستفعلن متفاعلن مستفعلان

والحقيقة أننا لم نعثر فيما طالعناه من دواوين الشعراء المعاصرين على تحول لتفعيلة الكامل إلى (مفاعلن)، باستثناء ما قد يحدث لها من خرم في أول البيت، كهذا النموذج الذي أورده لمحمود درويش، وقد خرمت أول تفعيلة في بيته الأخير:

لا شيء يزرع في جوانحنا السلام
كتحية من أرضنا يحبو على فمها كلام
حكاية كانت، ولفلفها الظلام

ونظن ادعاء هذا في حشو هذا البحر، باستثناء الخرم، خطأ في تقدير الباحث، إلا إذا أيدت دعواه شواهد من الشعر لم نطلع عليها.

الباب الثاني:

انزياحات البيت والقافية

الفصل الأول:
البيت الشعري المعاصر: المصطلح والحدود

تقديم:

إذا كان أهم ما حملته تجربة الشعر المعاصر في مجال الإيقاع هو تحطيم بنية البيت التقليدي، فإن المتتبع لما أنجز حول هذا الموضوع في الساحة النقدية يلاحظ اضطرابا كبيرا بين النقاد في تقدير نسبة الخرق التي حققها هذا التجديد. ويشمل هذا الاضطراب جانب المصطلح كما يشمل حدود هذه الوحدة الجديدة وبعض القضايا المتفرعة عنها كالتدوير والتضمين وما يرتبط بذلك من تصور لمفهوم القافية باعتبارها محددا أساسيا للبيت الشعري.

وسوف نقف في هذا الفصل عند مختلف التسميات التي وسمت هذه الوحدة الإيقاعية الجديدة وهي: الشطر الشعري والسطر الشعري والجملة الشعرية والبيت الشعري. فكل مصطلح يخفي خلفه تصورا نقديا خاصا لهوية هذه الوحدة ولحدود الخرق الإيقاعي الذي تمثله. وهذه التصورات تبدو عند الاستقصاء شديدة التباين فيما بينها في درجة اقترابها أو ابتعادها من المنجز الحقيقي لتجربة الشعر المعاصر.

1-الشطر الشعري:

هو مصطلح يعود إلى نازك الملائكة. ففي الباب الثاني من كتاب "قضايا الشعر المعاصر" الذي خصصته للمميزات العروضية للشعر الحر أفردت فصلا بعنوان "الشعر الحر شعر ذو شطر واحد" اعتبرت فيه الكتابة بأسلوب الشطر من أهم ما يميز الشعر الحر عن شعر البيت، مستلهمة هذه التسمية من الأرجوزة التي اعتمدت الأسلوب نفسه، حيث تقول: "وأما نظام الشطر الواحد ذي التشكيلة الواحدة الثابتة، مثل الأرجوزة، فإنه يساعد السمع على تذوق الموسيقى"[161].

---

[161] قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ص94.

غير أن هذه التسمية لم تجد لها صدى لدى النقاد، كما أن الشعراء أنفسهم لم يلتزموا في شعرهم بما استوحته من نظام الأرجوزة وبما قيدتهم به من ضرورة إنهاء كل شطر بقافية وعدم جواز الجمع بين تشكيلتين مختلفتين لها.

ولم نجد من النقاد المعاصرين من تبنى هذا المصطلح سوى الباحث سعد الدين كليب في كتابه "وعي الحداثة"، فهو يقول متحدثا عن الشاعر بلند الحيدري: "وغالباً ما يميل بلند الحيدري إلى التشطير المتلاحق والمنتهي بقواف متنوعة، من مثل قوله:

نفس الطريقْ
نفس البيوت، يشدّها جهد عميقْ
نفس السكوتْ
كنا نقولُ: غدا يموت وتستفيقْ
من كل دارْ
أصوات أطفال صغارْ
يتدحرجون مع النهار على الطريقْ

يشتمل هذا المقبوس على سبعة أشطر، ينتهي كل منها بقافية"[162].

وإذا كان أغلب الدارسين قد اكتفوا بالإعراض عن هذا المصطلح، فإن عز الدين إسماعيل قد أعلن رفضه الصريح له، لإحالته على البيت التقليدي ذي الشطرين، الذي لم يعد له وجود في رأيه[163]. وهو إذ يفعل ذلك يمهد الطريق لاستعمال مصطلحين جديدين هما: السطر الشعري والجملة الشعرية.

[162] وعي الحداثة (دراسات جمالية في الحداثة الشعرية)، د. سعد الدين كليب، ص32.

[163] الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، الدكتور عز الدين إسماعيل، ص103.

2- السطر الشعري والجملة الشعرية:

يقول عز الدين إسماعيل في سياق رفضه لمصطلح الشطر الذي استعملته نازك الملائكة: "إن تسمية السطر الشعري الجديد شطرا تسمية خاطئة، وأفضل من هذا أن نسمي السطر سطرا، وأن نستبعد من أذهاننا فكرة البيت ذي الشطرين المتساويين"[164]. حيث يعلن أن رفضه لهذا المصطلح وتبنيه لمصطلح السطر البديل نابع من طبيعة الشعر المعاصر الذي حطم بنية البيت التقليدي، فلم تعد هناك حاجة تدعو إلى استعمال مصطلحاته. وهو يوضح هذا الأمر أثناء حديثه عن المراحل الثلاثة الأساسية لموسيقى الشعر المعاصر، وهي: مرحلة البيت الشعري ذي الشطرين المتساويين، ومرحلة السطر الشعري "التي فتتت فيها البنية العروضية للبيت"، ومرحلة الجملة الشعرية[165].

فمرحلة السطر الشعري هي المرحلة الثانية في مراحل التطور الموسيقي للقصيدة المعاصرة. وهي تتميز بقيامها على نظام التفعيلة المتكررة بدل الأبيات المتساوية الأشطر. وهكذا فهو يرى أن السطر الشعري قد يقوم على تفعيلة واحدة وقد يتجاوزها إلى أكثر من ذلك حتى يصل إلى تسع تفعيلات[166].

وقد تبع عز الدين إسماعيل في هذا المصطلح عدد من الباحثين. منهم فوزي سعد في كتابه "العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه"، حيث يقول في معرض حديثه عن صلاح عبد الصبور: "أقام شعره على فكرة السطر، فتارة يتكون السطر من تفعيلة واحدة، أو من تفعيلتين أو أكثر"[167].

ومنهم محمد صابر عبيد الذي يرى أن مصطلح السطر أصبح بديلا لمصطلح البيت، باعتبار هذا الأخير لا يستجيب للتطور الإيقاعي الذي شهدته القصيدة المعاصرة، فيقول في حديثه عن نظام القافية في الشعر المعاصر: "لعل من أولى النتائج الفنية التركيبية التي تمخضت

---

164 نفسه، ص103.
165 نفسه، ص79.
166 نفسه، ص85
167 العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه، د. فوزي سعد علي، ص251.

عنها ثورة الشعر العربي الحديث هي ظهور مصطلحات جديدة تتلاءم مع طبيعة التغير الحاصل في بنية القصيدة، فتحطم الشكل الشعري القائم على نظام (الصدر والعجز) أدى إلى إبعاد الكثير من المصطلحات التي كانت تحكم دراسة هذه القصيدة، واستدعت الضرورة إيجاد مصطلحات إجرائية بديلة وجديدة تصلح لمواجهة حداثة القصيدة على مستوى بنيتها التركيبية، وتعمل بوصفها أدوات نقدية للفحص والتحليل والكشف.

وكان من أولى هذه المصطلحات هو السطر الشعري الذي يعد بديلاً إجرائياً للبيت الشعري"[168].

وإذا كان عز الدين إسماعيل قد وقف بالسطر عند حدود تسع تفعيلات، فإن الباحث أحمد المعداوي، الذي تبنى هذا المصطلح أيضا، قد وصل به إلى اثنتي عشرة تفعيلة، حيث يقول في تعريفه إنه "يعني الكتابة بأسطر متفاوتة الطول". ثم يورد حديثا مقتطفا من مجلة الرسالة يعود إلى سنة 1943 يقول صاحبه: "والشعر الحر هو الذي لا يتقيد بعدد التفعيلات في البيت الواحد، فقد يتركب من تفعيلة واحدة وقد يتكون من تفعيلتين وقد تصل تفعيلاته إلى ثماني أو عشر أو اثنتي عشرة". وعلى الرغم من أن صاحب هذا الكلام لا يستعمل مصطلح السطر، فإن المعداوي يرى أن كلامه ينطبق على السطر: "ومن البين أن هذا التعريف، على أقدميته، أكثر دقة في التعبير عن واقع حال الكتابة بالأسطر المتفاوتة الطول"[169].

غير أن هناك ظاهرة ملفتة تميز الشعر المعاصر في كتابته بالأسطر المتفاوتة الطول، لم يفت عز الدين إسماعيل الوقوف عندها، تتمثل في توزيع البيت التقليدي إلى أسطر متفاوتة، مثلما لاحظ عند الشاعر محمد الفيتوري[170]. ومع ذلك يقر الباحث بأن المنجز الشعري المعاصر لا يستوعبه مصطلح السطر، إذ أن هناك أسطرا تقال في نفس

---

[168] القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، د. محمد صابر عبيد، ص95.

[169] أزمة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، أحمد المعداوي، ص56.

[170] الشعر العربي المعاصر، عز الدين إسماعيل، ص74.

واحد لا يمكن ردها إلى البنية التقليدية، تشكل ما يسميه بالجملة الشعرية. وهي عنده "جملة تقال في نفس واحد، وإن جزئت على ثلاثة أسطر أو أربعة أو خمسة"[171].

ومن الأمثلة التطبيقية التي أوردها لذلك قول خليل حاوي الذي "لا يعترف بالسطر الشعري نفسه، أي لا يقيم وزنا لوقع الكلمة الأخيرة في السطر":

هيهات لن يختمر الصمتُ
ويعطي ثمراتٍ
جزرا تهزج عبر الصحو والسكونْ
وربما انشق ضمير الصمتِ
عن شمس بلا ضوءٍ
وحمّى أنجُمٍ محمرّة يغزلها الجنونْ

ثم قال معلقا عليها: "فالأسطر الثلاثة الأولى جملة تنتهي بكلمة "السكون" والأسطر الثلاثة الأخيرة جملة تنتهي بكلمة الجنون"[172].

والحقيقة أننا لو أردنا العثور على تعريف دقيق لمفهوم الجملة الشعرية وحدودها عند هذا الناقد لخاب مسعانا ولم نخرج منه بشيء. فالتعريفات التي نعثر عليها عامةٌ وغامضة ولا تفي بالغرض، فهي "جملة تقال في نفس واحد"[173] و"بنية موسيقية مكتفية بذاتها"[174] و"نفس ممتد يشغل أكثر من سطر"[175].

وإذا كنا نصطدم بغموض هذه التعريفات وعجزها عن وضع حدود دقيقة للجملة، فإن النماذج الشعرية التي يعتمد عليها الناقد قد تساعدنا في الاقتراب قليلا من ذلك.

---

[171] نفسه، ص73.
[172] نفسه، ص74.
[173] نفسه، ص73.
[174] نفسه، ص108.
[175] نفسه، ص110.

وهكذا، فإذا كان تعليقه على المقطع السالف ذكره لخليل حاوي يدل على أن كل جملة وحدة موسيقية مستقلة تنتهي بقافية، بحيث يمكن إعادة كتابته في جملتين شعريتين كما يلي:

هيهات لن يختمر الصمتُ ويعطي ثمراتٍ، جزرا تهزج عبر الصحو والسكونْ
وربما انشق ضمير الصمتِ عن شمس بلا ضوءٍ وحمّى أنجُمٍ محمرّة يغزلها الجنونْ

فإنه يعود في الصفحات التالية من الكتاب ليعتمد المعيار المعنوي في الربط بين أجزائها من خلال مجموعة من النماذج منها قول بدر شاكر السياب:

وكل شبابها كان انتظارا لي على شطٍّ يهوِّم فوقه القمرُ
وتنعس في حماه الطير رش نعاسَها المطرُ
فنبهها، فطارت تملأ الآفاق بالأصداء ناعسةً
تؤج النور مرتعشا قوادمُها، وتخفق في خوافيها
ظلال الليل، أين أصيلنا الصيفي في جيكور؟

فهو يقول معلقا على هذا المقطع: "السطر الأول هنا قائم موسيقيا بذاته. وقد أوردناه هنا ليتضح السياق المعنوي فحسب. أما الأسطر الأربعة التالية فجملة واحدة متصلة تتكون من خمس عشرة تفعيلة إذا نحن توقفنا عند كلمة الليل في السطر الأخير، ومن ثماني عشرة تفعيلة، إذا نحن امتددنا إلى نهاية السطر"[176].

وواضح أنه لو لم يكن الرابط معنويا لكان السطر الثاني أيضا مستقلا لاستقلاله الإيقاعي وانتهائه بروي متجاوب مع روي السطر الذي قبله.

هذا الرابط المعنوي الذي يربط بين أجزاء الجملة الشعرية يرى فيه الناقد مسوغا أساسا لوجودها في الشعر العربي المعاصر، ويسميه

---

[176] نفسه، ص111.

بالدفقة الشعورية التي تمتد عند الشاعر المعاصر امتدادا لا يتسع له البيت التقليدي ولا السطر الشعري[177]. وهو مفهوم يعود في أصله إلى نازك الملائكة التي جاء حديثها عنه في سياق حديثها عن التضمين الذي أصبح يسمح للشاعر المعاصر بعدم المطابقة بين الوقفتين النظمية والدلالية[178]. ففي فقرة بعنوان "نتائج التدفق في الأوزان الحرة" تقول: "هذه التدفقية التي لاحظناها تؤدي إلى قيام ظاهرتين ملحوظتين في الشعر الحر يمكن أن نعدهما من عيوبه:

أ- تجنح العبارة في الشعر الحر إلى أن تكون طويلة طولا فادحا.
وهذا نموذج من قصيدة لبدر شاكر السياب:

وكأن بعض الساحرات
مدت أصابعها العجاف الشاحبات إلى السماء
تومي إلى سرب من الغربان تلويه الرياح
في آخر الأفق المضاء
حتى تعالى ثم فاض على مراقيه الفساح

هذه الأشطر كلها عبارة واحدة، وليست فيها وقفة من أي نوع (...)

ب- تبدو القصائد الحرة وكأنها، لفرط تدفقها، لا تريد أن تنتهي، وليس أصعب من اختتام هذه القصائد، وسبب هذه الظاهرة ما سبق أن نبهنا إليه من انعدام الوقفات..."[179]

ومعنى امتداد الدفقة الشعورية لتشمل أسطرا متعددة أن الجملة الشعرية قد تتكون من أسطر شعرية. ولكن حتى لا يُعتقَد بأنها تكون كذلك دوما، فإن عز الدين إسماعيل يميز بين السطر الشعري الذي ينتهي دائما بوقفة عروضية وبين السطر المكوِّن للجملة الشعرية الذي تنعدم فيه غالبا هذه الوقفة "إذا كنا بإزاء جملة شعرية فلا سبيل مطلقا للبحث عن وقفة موسيقية مريحة في نهاية كل سطر، لأنه ليست للأسطر عندئذ طبيعة السطر الشعري"[180].

---

[177] نفسه، ص109.
[178] قضايا الشعر المعاصر، ص42.
[179] نفسه، ص43-44.
[180] الشعر العربي المعاصر، ص115.

ومثلما اتبع بعض النقاد عز الدين إسماعيل في مصطلح السطر، فقد اتبعوه أيضا في مصطلح الجملة الشعرية. فهذا محمد صابر عبيد مثلا يرى أن هذا المصطلح استطاع "بفعل دقته ووضوحه أن يتكرس ويكتسب قوة حضورية مهمة في عملية المعالجة النقدية التي تتخذ من الشعر مجالا لعملها، كما استطاع أن يستقر خارج دائرة الغموض واللبس والضبابية"[181].

وهو، مثل عز الدين إسماعيل، يعتبر الدفقة الشعورية أساسا لهذه الجملة، وإن كان يرى في الوقت نفسه أن استقلاليتها ليست استقلالية دلالية بل استقلالية موسيقية[182].

غير أن حديثه عنها، عموما، لا يضيف شيئا يذكر إلى ما جاء به عز الدين إسماعيل، بل ربما كشفت بعض النماذج الشعرية التي أوردها غموضَ هذا المفهوم عند هذا الباحث نفسه على الرغم مما رأى فيه من دقة ووضوح. وهو ما سنعود إليه لاحقا إذا عرضنا لمشكلات السطر والجملة.

ويبدو حديث أحمد المعداوي عن الجملة الشعرية أكثر انسجاما مع حديثه عن السطر الشعري. فهو عندما يقف بهذا الأخير عند حدود اثنتي عشرة تفعيلة يجعل ما فوق ذلك جملة شعرية، حيث يقول مميزا بين الجملتين الشعريتين القصيرة والطويلة، دون أن يحدد الأساس الذي اعتمده في هذا التصنيف: "انطلاقا مما تقدمت الإشارة إليه من أن السطر الشعري قد يصل إلى اثنتي عشرة تفعيلة، فإن الجملة الشعرية القصيرة تبدأ من ثلاث عشرة تفعيلة لتصل إلى حدود الست عشرة تفعيلة، وما زاد على ذلك يعتبر جملة شعرية طويلة"[183].

وهذا يعني أن المعيار العروضي هو المتحكم في رسم حدود الجملة، ولا مكان في ذلك للمعيار المعنوي أو الدفقة الشعورية. ولكي يتضح الأمر أكثر نقف عند هذا النموذج الذي أورده للجملة الشعرية من مسرحية أخناتون ونفرتيتي التي ترجمها علي أحمد باكثير:

---

181 القصيدة العربية الحديثة، محمد صابر عبيد، ص103.

182 نفسه، ص103.

183 أزمة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص58.

1- طالما كانت تستيقظ في الأسحار فتكتم انفاسها
2- وتقبّل ما بين عينيّ في رفق حتى لا توقظني
3- وأسارقها الطرف حينا فألمح في عينيها ارتعاش صبيّ
4- قد اختلس الحلوى من مخدع جدته الشمطاءِ
5- وفي عينيها اغتباط الطفل تملّى من ثدي أمه
6- ثم يغزو التثاؤب فاها الجميلْ
7- ويلوذ النعاس بأهدابها فتميلُ
8- إلى جانبي، وتعود إلى نومها في طمأنينة وغرارهْ

فهو يقول معلقا على هذا المقطع: "فالبيت الأول والثاني سطران شعريان يتكون كل منهما من ثماني تفعيلات من المتدارك. أما الأبيات 3-4-5 فجملة شعرية طويلة تتكون من ثلاث وعشرين تفعيلة، وقد تم صب البيت الأول منها في الثاني والثاني في الثالث عن طريق التدوير. أما البيت السادس فسطر شعري يتألف من أربع تفعيلات. وأخيرا يأتي البيتان 7-8 ليؤلفا جملة شعرية قصيرة من ثلاث عشرة تفعيلة..."[184].

فواضح من هذا التعليق مدى تحكم المعيار العروضي في تحديد الجملة (وإن كنا لا ندرك دلالة إقحامه لمصطلح البيت في هذا السياق). فما يسميه بالجملة الشعرية الطويلة تنتهي بوقف لازم لوجود علة زيادة (فاعلاتن). وقد تعذر الوقوف عند كلمتي (صبي) و (الشمطاء) لارتباطهما بما بعدهما عروضيا. وكذلك حال الجملة الشعرية الثانية التي تتحول في ضربها (فاعلن) إلى (فعلاتن)، فيتعذر الوقوف على (فتميل) لارتباطها بما بعدها عروضيا أيضا، بينما وجب اعتبار السطر السادس سطرا شعريا لانتهاء ضربه بعلة زيادة (فاعلان).

هذه هي حدود الجملة الشعرية عند أحمد المعداوي. وهي في هذا السياق تبدو أقرب إلى الدقة والوضوح، وإن كان استعماله لمصطلح البيت، بجانب السطر والجملة، يذكّر بتأرجحه بين هذه المصطلحات

---

[184] نفسه، ص58-59.

الثلاثة في كتابه "ظاهرة الشعر الحديث"[185]، مع ما قد يجره ذلك من غموض واضطراب في هذه المصطلحات يضافان إلى مشكلات أخرى تواجه كل من يحاول الإمساك بمعنى دقيق للسطر والجملة وبالحدود الفاصلة بينهما في المنجز النقدي المعاصر.

3- مشكلات السطر والجملة:

لعل من أبرز المشكلات التي تواجهنا أثناء الأخذ بمصطلح السطر ما وقف عليه عز الدين إسماعيل نفسه من عدم انضباط الشعراء المعاصرين لقانون واضح في توزيع أسطرهم الشعرية، وتقسيم السطر الواحد إلى أسطر متعددة. ومن الأمثلة التي يراها مجسدة لذلك قول خليل حاوي:

بعد أن عانى دوار البحر
والضوء المداجي عبر عتمات الطريق
ومدى المجهول ينشق عن المجهول
عن موت محيق
ينشر الأكفان زرقا للغريق
وتمطت في فراغ الأفق أشداق كهوف
لفها وهج الحريق
بعد أن راوغه الريح
رماه الريح للشرق العريق

فهو يرى أن هذه الأسطر التسعة كان ينبغي كتابتها في خمسة أسطر شعرية على هذا الشكل[186]:

بعد أن عانى دوار البحر
والضوء المداجي عبر عتمات الطريق
ومدى المجهول ينشق عن المجهول عن موت محيق

---

[185] ظاهرة الشعر الحديث، أحمد المعداوي، ص253-254.

[186] الشعر العربي المعاصر، عز الدين إسماعيل، ص121.

ينشر الأكفان زرقا للغريق
وتمطت في فراغ الأفق أشداق كهوف لفها وهج الحريق
بعد أن راوغه الريح رماه الريح للشرق العريق

وهذا الأمر نفسه هو الذي وقف عليه محمد حماسة عبد اللطيف الذي رأى أن جموح الشعراء في هذا الجانب قد بلغ حدا أصبحت فيه كل قصيدة حديثة ذات ملمح خاص في توزيع أسطرها، مما يجعل كل محاولة للإمساك بحدود البيت عبئا على الناقد الحديث[187]. غير أن ما يلاحظه الناقدان معا هو أن الشاعر المعاصر كثيرا ما يلجأ إلى توزيع البيت العمودي نفسه إلى أسطر، حيث يورد محمد حماسة قصيدة عمودية لأمل دنقل هي قصيدة "طفلتها" كتبها الشاعر على شكل أسطر متفاوتة، ثم قال معلقا: "وهناك كثير من الشعراء يفعلون هذا الصنيع، وبعضهم يكتب كل شطر في سطر، ويجعل الأسطر غير متساوية في الكتابة ليعطي إحساسا على مستوى النظر بأنها مختلفة"[188].

والحقيقة أن هذا التلاعب بالأسطر الشعرية ليس هو المعضلة الإيقاعية الكبرى في الشعر المعاصر، إذ أن الشاعر الحديث كثيرا ما يجد مسوغات دلالية لهذا التوزيع الذي يبدو مستعصيا على الفهم إذا نظرنا إليه من الزاوية الإيقاعية وحدها. لكن المعضلة الحقيقية تكمن في مصطلح السطر ذاته الذي يبدو عاجزا عن استيعاب التجربة الإيقاعية الجديدة بما يميزها من جموح وتشظٍّ. فبعض النقاد حينما يعجزون عن الإمساك بالجوهر الإيقاعي الثابت في الشعر المعاصر يتهمون الشعراء بانعدام النضج وبالتلاعب الشكلي بالأسطر.

ومن المشكلات المرتبطة بالجملة الشعرية عند عز الدين إسماعيل قيامها على أساس مفهوم غامض هو مفهوم الدفقة الشعورية. وهو ما يجعل من الصعب على الباحث المتخصص تعيين حدودها بدقة بناء على هذا المفهوم.

---

[187] الجملة في الشعر العربي، ص216.

[188] نفسه، ص43، وانظر كذلك "الشعر العربي المعاصر" لعز الدين إسماعيل، ص70.

ولسنا نعلم ما الذي جعل الباحث، وهو يستبعد المعيار العروضي في الفصل بين السطر الشعري والجملة الشعرية وفي الربط بين أسطر الجملة، لا يستعمل مصطلح التضمين، وهو مصطلح حاول القدماء أن يضعوا له ضوابط تجعله في كل الأحوال أوضح من مفهوم الدفقة الشعورية التي اعتمد عليها وسايره فيها بعض الباحثين بلا تمحيص ولا تروٍّ. فمن النماذج التي أوردها للجملة، وسبقت الإشارة إليها، قول بدر شاكر السياب:

وكل شبابها كان انتظارا لي على شطٍّ يهوِّم فوقه القمرُ
وتنعس في حماه الطير رش نعاسَها المطرُ
فنبهها، فطارت تملأ الآفاق بالأصداء ناعسةً
تؤج النور مرتعشا قوادمُها، وتخفق في خوافيها
ظلال الليل، أين أصيلنا الصيفي في جيكور؟[189]

فهو يعتبر السطر الأول في هذا النموذج سطرا شعريا منفصلا عن الجملة الشعرية التي تبدأ بعده مباشرة وتنتهي عند (الليل) أو عند (جيكور)[190]. ونحن لو حاولنا البحث عن سبب لهذا الفصل لما وجدنا له تفسيرا مقنعا لدى الناقد، إذ أن السطر الأول متصل بما بعده لفظا ومعنى بواسطة العطف كالسطر الذي بعده تماما، كما أن كليهما مستقل عن بقية الأسطر استقلالا عروضيا:

مفاعلتن مفاعيلن مفاعيلن مفاعلتن مفاعلتن
مفاعلتن مفاعيلن مفاعلتن مفاعلتن.

كما أن كليهما ينتهي بروي موحد هو الراء المطلقة الموصولة بالواو.

فلماذا إذن جعل هذه الدفقة الشعورية تشمل السطر الثاني ولا تشمل السطر الأول الذي اعتبره سطرا شعريا مستقلا وقائما بذاته؟

---

189 "أحبيني"، ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت1997، 641/2.

190 الشعر العربي المعاصر، عز الدين إسماعيل، ص111.

ومن دلائل غموض مفهوم الجملة الشعرية عنده، لغموض مفهوم الدفقة الشعورية، ما جاء في حديثه عن تنوع القافية في الشعر المعاصر. فكل النماذج التي أوردها لهذا التنوع تنتمي إلى ما يسميه بالسطر الشعري. وأثناء حديثه عن الجملة الشعرية اكتفى بقوله: "تحرى الشعراء غالبا في كتابتهم وفقا لمنهج الجملة الشعرية أن ينهوا آخر سطر في الجملة، أي آخر الجملة، بقافية وروي يتكرران في جمل أخرى"[191]. لكنه لم يورد أي نموذج يوضح حدود هذه الجملة مثلما فعل مع السطر الشعري.

وإذا كان تعريف أحمد المعداوي للسطر الشعري والجملة الشعرية أقرب إلى الوضوح والدقة، لاعتماده في تحديدهما على القافية، فإن استعماله لمصطلح البيت بجانب هذين المصطلحين في كتابيه معا (ظاهرة الشعر الحديث وأزمة الحداثة) يعتبر مشكلة لا يمكن تجاهلها أثناء البحث عن هوية هذه الوحدة الإيقاعية الجديدة للشعر المعاصر: أهي البيت أم السطر أم الجملة؟

لكننا، مع ذلك لا يمكننا إنكار أهمية ما قام به أحمد المعداوي من تحديد وضبط لمفهوم الجملة، باعتماده على المعيار العروضي بدل الدفقة الشعورية. غير أن هذا العمل، على أهميته، لم يكن له صدى يذكر في الحركة النقدية الحديثة، بسبب ما تمت الإشارة إليه من تأرجح للناقد بين مصطلحات البيت والسطر والجملة، وبسبب تأثر النقاد عموما بريادة كتاب عز الدين إسماعيل "الشعر العربي المعاصر".

وهكذا فإن الباحثين الذين تأثروا بمفهوم الجملة الشعرية عند عز الدين إسماعيل قد أخذوه عنه بما يطبعه من غموض، فكان لذلك أثر في قراءتهم الإيقاعية للشعر العربي المعاصر. فهذا محمد صابر عبيد الذي يشيد بهذا المصطلح وبما يميزه من دقة ووضوح استطاعا أن يجعلاه "خارج دائرة الغموض واللبس والضبابية"، ويعتبره واحدا من أهم إنجازات الحداثة الشعرية[192]، يورد هذا النموذج لمحمد الفيتوري:

---

[191] نفسه، ص120.

[192] القصيدة العربية الحديثة، محمد صابر عبيد، ص103.

من صاحب الجثة ملقاة
على قارعة الطريق؟
تدوسها العيون والهجير والنعال
من يعرفه؟
إني أكاد أعرفه
لكنه ليس هو الخائن
فالخائن حي
والطريق
ما زال في اشتعال

ويجعله جملتين شعريتين تنتهي الأولى عند (النعال) والثانية عند (اشتعال)[193]، مع أن القراءة الإيقاعية لهذا المقطع تكشف عن احتوائه على ست قواف هي: الطريقْ – النعالْ – يعرفهْ – أعرفهْ – الطريقْ – اشتعالْ. فهو لا يخرج عما اعتبره عز الدين إسماعيل تلاعبا بالأسطر، يمكن إعادة كتابتها إيقاعيا كما يلي:

من صاحب الجثة ملقاة على قارعة الطريق؟
تدوسها العيون والهجير والنعال
من يعرفه؟
إني أكاد أعرفه
لكنه ليس هو الخائن فالخائن حي والطريق
ما زال في اشتعال

فكيف ننظر إذن إلى هذه الوحدات الموسيقية المكونة لهذا المقطع؟ أهي ستة أسطر شعرية تم التلاعب بتوزيعها على أسطر متعددة؟ أم هي جملة شعرية تربط بينها دفقة شعورية؟ ثم أين تبدأ هذه الدفقة وأين تنتهي؟ ولمذا جعل الباحث الجملة الأولى تنتهي عند (النعال) وليس عند غيرها من القوافي؟ كل هذا لا نجد له جوابا عنده.

[193] نفسه، ص105.

ونحن لا ننتظر أن نجد له جوابا مقنعا، لأن مفهوم الجملة الشعرية نفسه، الذي اتبع فيه بعض الباحثين عز الدين إسماعيل، غير قادر على تقديم أجوبة مقنعة عن هذا التنوع الإيقاعي الذي تشهده حركة الشعر العربي المعاصر.

4- البيت الشعري

لقد وجد الشاعر والناقد محمد بنيس في مصطلحي السطر الشعري والجملة الشعرية علامة على طفولة الحركة النقدية التي تزعمها عز الدين إسماعيل وعدم نضجها. فهو يقول في الجزء الثالث من "الشعر العربي الحديث": "لقد واجه دارسون عرب معاصرون يُتْم البيت في الشعر المعاصر بعفوية بالغة، أي أنهم لم يحاولوا التفكير في هذا اليتم (...) وهكذا نجد دارسا مثل عز الدين إسماعيل، بخبرته في الثقافة العربية القديمة يسمي البيت الشعري الجديد في الشعر المعاصر بالسطر، نافيا أن يكون بيتا"[194].

وفي مقابل ذلك يفضل بنيس تسمية البيت، ويرى أنها ما تزال قادرة على وصف وضعية البيت المعاصر[195].

وتكمن أهمية رأي هذا الناقد في كونه كذلك واحدا من الشعراء المعاصرين الذين لم يتهيبوا من ولوج ميدان التجريب الإيقاعي وخوض مختلف أشكاله في قصائده، ومع ذلك ما زال يعد ما يكتبه أبياتا لا أسطرا أو جملا شعرية.

وكان الناقد محمد حماسة عبد اللطيف قد سبق محمد بنيس في رفضه لمصطلحي السطر والجملة لعدم دقتهما[196]، وفضل، بدلا من ذلك، تبني مصطلح البيت الذي ما يزال قادرا على وصف الوحدات الموسيقية المكونة لشعر التفعيلة. فهو يرى أن هذه الوحدات لا تختلف عن البيت التقليدي في قيامها على عدد من التفعيلات التي تنتهي بقافية

---

194 الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، 3- الشعر المعاصر، محمد بنيس، ص115.

195 نفسه، ص116.

196 الجملة في الشعر العربي، ص160-161.

"فالبيت في القصيدة الحرة هو مجموعة التفعيلات التي تنتهي بقافية أيا ما كان عدد التفعيلات، وأيا كان نوع القافية، وسواء أكتب على سطر واحد أم على عدة أسطر"[197].

فهو يرى، مثل محمد بنيس، أن التحول الذي طرأ على بنية البيت المعاصر ليس سببا كافيا للبحث عن مصطلحات بديلة تطرح أمام الباحثين مشكلات حقيقية كمصطلحي السطر والجملة.

وإلى مثل هذا الرأي ذهب عبد الله الغذامي في انتقاده لمذهب عز الدين إسماعيل، إذ يقول: "ولقد اقترح الدكتور عز الدين إسماعيل أن نستبدل كلمة (شطر) بكلمة (سطر). ولكننا لا نجد مبررا لتجنب كلمة (بيت) لتكون مسمى ثابتا لكل بيت من الشعر سواء كان عموديا أو مرسلا أو حرا، وليس من فارق عندئذ سوى أن البيت العمودي والمرسل مقسوم إلى شطرين، أما البيت الحر فغير مقسوم، بينما كلمة (شطر) مرفوضة في الشعر الحر لما تجره من ملابسات عروضية ولغوية. وكلمة (سطر) غير مقبولة أيضا لأنها ذات ارتباط بأسلوب الكتابة النثرية لا الشعر، ولأنها تسمية عامة لما يكتب، بينما لدينا تعبير اصطلاحي ثابت وهو (البيت). وهذه الكلمة لم تقصر في أداء المعنى، فلسنا بحاجة إذن لتغييرها"[198].

فهؤلاء الباحثون، وغيرهم من الذين تبنوا مصطلح البيت، يجدون حجة في بعض الأشكال الشعرية التراثية كالموشح الذي بقي محافظا على مصطلح البيت على الرغم من التحول الذي طرأ على بنيته[199]. لكن السمة المشتركة بين كل هذه الأشكال، قديمها وحديثها، هو ما لاحظه محمد حماسة من احتوائها على عدد من التفعيلات المنتهية بقافية.

غير أن هذا الاتفاق الظاهر بين الناقدين حول تبني مصطلح البيت بديلا عن مصطلحي السطر والجملة يخفي خلفه خلافا عميقا حول مفهوم البيت، خلاف ينطلق من تصورين متناقضين حول تعيين حدوده.

---

[197] نفسه، ص166.

[198] الصوت القديم الجديد، الدكتور عبد الله الغذامي، ص67.

[199] انظر الشعر المعاصر لمحمد بنيس، ص115.

1.4. وأول هذين التصورين اللذين تمت الإشارة إليهما يمثل اتجاها نقديا يستمد مرجعيته من مفهوم الكتابة عند أدونيس وإلغاء الحدود بين الشعر والنثر، فيستند إلى مفهوم جديد للإيقاع حاولت هذه الأدبيات بناءه والتنظير له، يلغي جانبه السمعي ويجد بديلا له في بنيته الخطية المكتوبة التي تشترك فيها جميع الأجناس الأدبية، مما يؤيد التوجه نحو إلغاء الحدود بينهما.

وقد حاول هذا الاتجاه النقدي إضفاء الطابع الوصفي على نفسه، باحثا في تجربة الكتابة عند أدونيس، غالبا، عما يؤيد بناء مفهوم جديد للإيقاع يبدو فيه البيت الشعري المعاصر مولودا يتيما منقطع الصلة عن أسلافه، لا يربطه بهم إلا الاسم. وأهم من يمثل هذا الاتجاه محمد بنيس. فهو عندما يتبنى مصطلح البيت يربط ذلك بضرورة إعادة بنائه في بعده النظري[200].

وتقوم إعادة البناء هذه على تجريد البيت من سلطته التي كان يستمدها من استقلاله واكتفائه الذاتي، ومنحها للقصيدة التي يشكل البيت جزءا من بنائها العام في الشعر المعاصر، بحيث لم يعد يُنظَر إلى القصيدة على أنها مجموعة من الأبيات المستقلة، بل أصبح البيت جزءا من البناء العام الذي هو القصيدة[201]. ويعتبر الوقفة هي "العنصر المهيمن في إعادة بناء البيت في الشعر المعاصر[202]، فيجعل عنصري الوزن والقافية، اللذين كانا حاسمين في تعيين حدود البيت الشعري، في مرتبة ثانية من الأهمية، ليعلن بذلك الانتقال بهذا البيت من بنيته المسموعة المعتمدة على إيقاع الوزن والقافية المنضبطين إلى البنية الخطية المكتوبة التي تحتل فيها الوقفة، بأنماطها المختلفة، أهمية مركزية. وهو يقول في هذا السياق: "لا بديل لنا غير قبول البنية المكتوبة للبيت والنص الشعري بمجمله، واعتمادها أساسا للتحليل والتنظير. وهذا التبني لخطية الخطاب الشعري، أكان بيتا أم نصا، ينتبه

---

200 نفسه، ص116.

201 نفسه، ص109.

202 نفسه، ص109.

لصفحة الشعر التي تتميز بخصيصتها الطباعية، حيث يصبح الفراغ دالا من بين الدوال المهيئة لنسق الخطاب"[203].

ويميز بنيس بين أربعة أنماط من الوقفة التي تحدد أنماط البيت الشعري، هي:

أ- **الوقفة التامة** التي تميز الشعر التقليدي وتعد "وقفة النمط الأولي من الأبيات"[204]، بحيث ينتهي عندها البيت وزنيا ودلاليا.

ب- **الوقفة الوزنية** التي تميز التجربة الرومانسية، "وهي الوقفة التي رفضها القدماء بحجة امتناع التضمين"[205]، إذ ينتهي عندها البيت وزنيا، ويبقى مرتبطا بما يليه ارتباطا دلاليا.

ج- **الوقفة المركبية والدلالية** التي تتحقق عندما ينتهي البيت مركبيا ودلاليا، لكنه يبقى مرتبطا بما بعده وزنيا. ويرى فيها الناقد سعيا إلى إعطاء سلطة أكبر للبنية المكتوبة، ومحاولة للتحرر من هيمنة الوزن[206]. ومن نماذجها عنده قول أدونيس:

لا تقولوا: جننتَ
جنوني أحلامكم / أتينا

د- **وقفة البياض** التي تتحكم في تجربة الكتابة عند أدونيس، وفيها تنعدم الفوارق بين الشعر والنثر: "تنفجر مع وقفة البياض أزمة البيت في الشعر المعاصر، حيث نفتقد المعيار السائد في تعيين حدود البيت وفي تعيين حدود الشعر والنثر"[207]، لأن البياضات التي تخترق السطر في

---

203 نفسه، ص111.
204 نفسه، ص122.
205 نفسه، ص123.
206 نفسه، ص127.
207 نفسه، ص127.

وسطه تربك القارئ وتجعله عاجزا عن تعيين حدود البيت.
ونموذجه في ذلك قول أدونيس:

دهرٌ من الحجر العاشق يمشي حولي أنا العاشق الأول للنار
تحبل النار   أيامي نارٌ أنثى دمٌ تحت نهديها صليلٌ
والإبط آبار دمع نهرٌ تائه وتلتصق
الشمس عليها كالثوب تزلق   جرحٌ   فرَّعتْه
وشعشعَتْه بباءٍ وبهار (هذا جنينك؟) أحزاني وردٌ[208].

ويقول بنيس معلقا على هذا النموذج: "متى يبدأ البيت الشعري في هذا القانون ومتى ينتهي؟ أول ما يتعرض للهدم مع هذا القانون هو البداية التي تؤول إلى النهاية، لأن البيت الشعري هنا ينتهي ليبدأ، ولا يبدأ لينتهي (...) هكذا تنقسم القصيدة مع الكتابة إلى أبيات مضادة تُبَنْيِنُها فراغات تُبادل المكتوب غواية وإغراء متماديين في إعادة بناء نص له التوازي بين السواد والبياض"[209].

وإذا كان الناقد يعد الوزن والقافية عنصرين آخرين محددين للبيت، بجانب الوقفة، فإنهما يبقيان خاضعين لقانون الوقفة، إذ أن الشعر المعاصر لم يهتم بهما اهتمامه بالوقفة[210]. ومن أهم مظاهر هيمنة الوقفة عنده على الوزن لجوء الشاعر المعاصر إلى ما يسميه بالتفعيلة الناقصة، سواء أمن خلال ما أطلق عليه بعض النقاد التدوير (أو الإدماج) أم من خلال "ترك التفعيلة ناقصة دونما بحث عن إتمامها"[211]. وإذا كانت ظاهرة التدوير أو الإدماج شائعة في الشعر القديم خاصة، فإن خير من يمثل القانون الثاني المتمثل في التفعيلة الناقصة، عنده، هو أدونيس. والنموذج الذي أورده له من (قصيدة بابل) جعله مقسما إلى أبيات كما يلي:

10- في رأس امرأة من قحطان يطير حصانٌ

[208] نفسه، ص127.
[209] نفسه، ص128.
[210] نفسه، ص150.
[211] نفسه، ص131.

11- في رأس حصان طرواديٍّ
12- عربي يهذي:
13- "سترى أحشاءكَ فوق رغيفٍ
14- سترى زمنا يتقدم قبرا قبراً..."
15- دار المجنون يسائل: أين الشمس، وأين الأفْق، وماذا يحملُ
16- هذا الآتي:
17- عُنُقا أو سكينا
18- يسألُ: كيف أظل شرارة خرقٍ
10-من أين أتيتَ؟ وكيف؟ وماذا؟
11- أرضك مملكة التدجين، وأنت عصيٌّ
12- أتظل عصيا؟

حيث يرى أن أغلب هذه الأبيات جاءت منتهية بالتفعيلة الناقصة (فا) ليخلص من ذلك إلى أن أدونيس قام باستثمار النواة الوزنية (فا) بدل الوحدة الوزنية (فاعلن)[212].

وإذا كان هذا يجسد عند الناقد تراجعا لأهمية الوزن لصالح قانون الوقفة، فإن هذه الأخيرة تبدو مهيمنة على القافية أيضا. يظهر ذلك فيما يسميه بالكلمة المعزولة التي تستقل ببيت: "ونقصد بها الكلمة التي تنفرد وحدها بالبيت، فتكون الوقفة فيها أبرز من القافية"[213]. ومن نماذجها عنده قول أدونيس:

سنقول الحقيقة: هذي بلاد
رفعتْ فخْذَها
راية...

---

[212] نفسه، ص132-134.

[213] نفسه، ص150.

وهكذا، فإن ما يراه الناقد من هيمنة الوقفة، وخاصة وقفة البياض، ما هو إلا تعبير منه عن هيمنة المعيار الخطي في تعيين حدود البيت المعاصر. وهو المعيار الذي تجسد، في رأيه، بشكل يكاد يلغي المعيار السمعي، في تجربة الكتابة عند أدونيس.

ولعل من الجلي أن قول بنيس بمركزية قانون الوقفة وتمييزه بين الوقفتين الدلالية والعروضية فيه استناد صريح إلى ما قام به جون كوهن من تمييزه بين الوقفتين النظمية والدلالية. فكوهن يرى أنه إذا كان الشعر الكلاسيكي قد حقق الانسجام بين هاتين الوقفتين[214]، فإن إحداث التوتر بينهما قد تحقق بشكل تصاعدي من الرومانسيين (لامارتين- فينيي- هيكو) إلى الرمزيين (رامبو- بودلير- فيرلين)، ليخلص من ذلك إلى أن الشعر قد سار تدريجيا نحو تحقيق اللانحوية التي هي ميزة جوهرية للشعر، وذلك بهيمنة الوقفة النظمية على الوقفة الدلالية[215]. وهذه في رأيه طبيعة النظم الذي ينزع من النص الشعري نحويته ليتحقق فيه مفهوم الانزياح الذي يجعله مختلفا عن النثر[216].

وبذلك فإن بنيس لم يستعر من جون كوهن تمييزه بين الوقفتين الدلالية والعروضية فقط، بل استعار منه أيضا هذا التقسيم الذي وضعه لمراحل الشعر الفرنسي، استنادا إلى مدى تحقيقه للانسجام بين الوقفتين أو خرقه:

---

[214] بنية اللغة الشعرية، جون كوهن، ص61-62.

[215] نفسه، ص66 وما بعدها.

[216] نفسه، ص70 ومابعدها.

مراحل تطور الشعر الفرنسي عند كوهن	مراحل تطور الشعر العربي الحديث عند بنيس
الكلاسيكية	التقليدية
الرومانسية	الرومانسية العربية
الرمزية	الشعر المعاصر/ تجربة الكتابة

فكلا الباحثين يريان أن الشعر قد سار تدريجيا نحو خرق الانسجام من مراحله الأولى (الكلاسيكية- التقليدية) إلى مراحله المتأخرة (الرمزية- الشعر المعاصر). غير ان استنساخ بنيس لقانون الوقفة وأنماطها عند جون كوهن لم ينتج عنه استنساخ للغاية من القول بأهميتها في تعيين حدود البيت الشعري. وبيان ذلك أنه إذا كان جون كوهن قد خلص من تحليله لهذا القانون إلى سعي الشعر دوما نحو الحفاظ على جوهره الشعري القائم على النظم بتحقيق الانزياح والتميز عن النثر، فإن محمد بنيس ينتهي من ذلك إلى إلغاء المعايير النظمية لصالح المعيار الخطي المتمثل في وقفة البياض كما جسدتها تجربة الكتابة، ومن ثم إلغاء الحدود بين الشعر والنثر. وبذلك فإنه، حتى عندما يأخذ عن جون كوهن اهتمامه بالمعيار الخطي وبمفهوم البياض، يذهب به مذهبا متطرفا، في الوقت الذي نجد أن قول جون كوهن بأهمية الوقفة والمعيار الخطي في الشعر لم يؤد به إلى إلغاء جانبه الصوتي. بل هو لم يفعل ذلك إلا لكون هذا المعيار معبرا تعبيرا طبيعيا عن الجانب الصوتي: "فالبياض هو العلامة الطباعية للوقفة أو السكوت. وعليه فهو علامة طبيعية، إذ غياب الحروف يرمز بالطبع إلى غياب الصوت"[217].

فإذا كان كوهن قد انتهى إلى إثبات تفوق الشعر الرمزي من خلال تحقيق مفهوم الانزياح الذي يميز الكتابة الشعرية عن الكتابة

[217] نفسه، ص55.

النثرية، والذي تُعَدّ هيمنة النظم على الدلالة واحدة من أهم مظاهره، فإن محمد بنيس قد انتهت به مغامرة إعادة بناء البيت المعاصر، التي استعار أدواتها من الناقد الفرنسي، إلى تقويض البيت الشعري القائم على قوانين النظم وإعلان انحيازه إلى المعيار الخطي الذي لا ضابط له، والذي تمحي فيه الحدود بين الشعر والنثر، كما يتجسد في تجربة الكتابة عند أدونيس.

وبهذا نفهم كيف تصبح تجربة الشعر المعاصر في أعلى درجات خرقها لبنية البيت، المتمثلة في تحقيق الوقفة الدلالية دون الوقفة العروضية[218]، في مستوى أدنى من تجربة الكتابة التي يقوم فيها البيت على وقفة البياض: "فإذا كانت الأبيات مختلفةَ الطول في الأولى [القصيدة المعاصرة] (...) فإن أزمة البيت تتعرف على توترها الأقصى في الكتابة إلى الحد الذي تضطرب فيه المعايير وتختلط التقعيدات (...) وبهذا المعنى نفهم الفضاء الذي تحدث عنه أدونيس بخصوص تعريفه للكتابة"[219].

والحقيقة أن محاولة بنيس هذه في إعادة بناء مفهوم البيت الشعري المعاصر يثير عددا من الملاحظات لا بد من إثباتها:

أ- أولها: انحيازها الواضح إلى تجربة الكتابة عند أدونيس. وهو ما يجعل كل هذا الجهد المبذول ذا غاية واحدة هي الانتصار لهذه التجربة وإبراز إبداعيتها، حتى لو كانت نتيجة ذلك إلغاء تجربة الشعر المعاصر كلها من أجل الإعلاء من شأن التجربة الجديدة. كما لا يجب أن نستبعد الإعلاء من اتجاه شعري تبناه الشاعر نفسه في عدد من دواوينه منها (مواسم الشرق) و(كتاب الحب). وهو أمر يعصف بالقيمة العلمية لجهد الباحث ويجعل من الصعب سحب نتائجه على بقية التجارب الشعرية المعاصرة إذا لم تكن مستجيبة لهذا النمط من الكتابة.

---

218 الشعر المعاصر، محمد بنيس، ص127.

219 نفسه، ص112.

ب- وكان من النتائج السيئة لهذا الانبهار غير المحدود بتجربة الكتابة عند أدونيس إلغاء الجانب الصوتي في الشعر. وعلى الرغم من بعض الإشارات التي قد يُفهم منها استمرار الاهتمام بالإيقاع السمعي، فإن هذا الأخير تتراجع قيمته أمام الإيقاع البصري الذي يميز الكتابة[220] إلى الحد الذي تمحي فيه ملامحه أو تكاد. ولقد كنا وقفنا على أحد تجليات هذا الامحاء عند الناقد من خلال حديثه عن هيمنة الوقفة على معياري الوزن والقافية في تعيين حدود البيت.

ت- غير أن أكبر سيئات هذا الانبهار بتجربة الكتابة يتمثل في نسبة إنجازات وهمية لها، من أجل إبراز فرادتها وتميزها، حتى لو قُدّم الشعر المعاصر كله قربانا لذلك. ومن النماذج الدالة في هذا الجانب: ذلك الاهتمام الذي أعطاه الناقد لوقفة البياض عند أدونيس، حتى لتبدو فتحا عظيما تحقق في مجال الكتابة، حرر الشعر العربي من جموده الذي بقي، في رأيه، مستمرا حتى مع تجربة الشعر المعاصر. يقول بنيس: "تنتقل الممارسة النصية في الشعر المعاصر من خلال القانون الرابع للوقفة [وقفة البياض] إلى فسحة الكتابة التي تتشاطرها مع القانون الثالث [الوقفة المركبية والدلالية]. وهي بذلك توسع مفهوم المختبر في حداثة الشعر المعاصر، في الوقت نفسه التي[221] تدخل فيه الذات الكاتبة مسكنا جديدا يحتل فيه المشهد النصي غابة التعدد، كما تخرج فيه الذات الكاتبة على أنماط التقعيد التي كانت حولتها من قبل إلى جسد خَضوع لا يملك أي قدرة على الاحتجاج، فيكون المقيس والمعدود مهددا بما لا يقبل القياس والعد"[222].

ومن هذه الإنجازات الوهمية أيضا التي ينسبها بنيس لأدونيس اعتماد التفعيلة الناقصة، تعبيرا عن تراجع أهمية الوزن أمام وقفة

---

220 نفسه، ص119.

221 هكذا في الأصل، والصواب: الذي

222 الشعر المعاصر، ص127.

البياض. وهو الإنجاز الذي يظهر في أقصى تجلياته من خلال اعتماد النواة الوزنية (فا) بدل (فاعلن)[223]. وكنا قد أوردنا نموذج أدونيس الذي يقترحه دليلا على هذا الإنجاز، من قصيدة بابل، والذي يرى تميزه عن التجارب الشعرية المعاصرة باعتماد هذه النواة، وجعله تبعا لذلك اثني عشر بيتا. لكننا إذا تأملنا هذا المقطع نجده في حقيقته مقطعا خببيا يمكن تقطيعه كما يلي:

في رأس امرأة من قحطان يطير حصانٌ
فعْلن فاعلُ فعْلن فعْلن فعلن فعلن فعْ
في رأس حصان طرواديٍّ
لن فاعلُ فعْلن فعْلن فعْلن
عربي يهذي:
فعلن فعْلن فا
"سترى أحشاءكَ فوق رغيفٍ
علُ فعْلن فاعلُ فاعلُ فعْلن
سترى زمنا يتقدم قبرا قبراً..."
فعلن فعلن فعلن فعْلن فعْ
دار المجنون يسائل: أين الشمس، وأين الأفْق، وماذا يحملُ
لن فعْلن فاعلُ فاعلُ فعْلن فاعلُ فعْلن فاعلُ فعْلن فاعلُ
هذا الآتي:
فعْلن فعْلن
عنقا أو سكينا
فعلن فعْلن فعْلن
يسألُ: كيف أظل شرارة خرقٍ
فاعلُ فاعلُ فاعلُ فاعلُ فعْلن
من أين أتيتَ؟ وكيف؟ وماذا؟

---

[223] نفسه، ص132.

فعْلن فعلن فعلن فعلن فعْـ
أرضك مملكة التدجين، وأنت عصيٌّ
لن فعلن فعلن فعْلن فعلن فعلن فا
أتظل عصيا؟
علُ فاعلُ فعْلن

ومن ثم ينتفي هذا الإنجاز الذي حاول الناقد نسبة فضله إلى أدونيس، بما أن الشعر العربي المعاصر يزخر بالقصائد الخببية التي تتجاور فيها (فعِلن) و(فعْلن)، هذه الأخيرة التي رأى بنيس كتابتها على شكل (فافا) ليوهم توزيعُها على سطرين باكتفاء الشاعر بنصفها (فا) بدل (فعْلن). وإذا كان الأمر يحتاج إلى دليل، فإننا نورد هذا النموذج لنزار قباني:

سيدتي
فاعل فعْـ
إني حين أحبك
لن فعْلن فعلن فعِـ
لا أحتاج إلى (ألْ) التعريفْ
لن فعْلن فعِلن فعْلن فعْلان[224].

حيث إن (فعْلن) الموزعة بين السطرين الأول والثاني هي نفسها (فافا) التي رأى فيها بنيس إنجازا أدونيسيا خالصا عندما يبقى نصفها في نهاية السطر والنصف الآخر في بداية السطر الموالي. لكن هذا في حقيقته لا يغير شيئا من الطبيعة الإيقاعية لهذين النموذجين، وهي أنهما مقطعان خببيان كأي مقطع خببي تتناوب فيه (فعِلن) مع (فعْلن) و(فاعلُ) أحيانا.

وكل هذه الملاحظات التي أوردناها إنما تدل على هشاشة هذا المعيار الخطي في تعيين حدود البيت، وتكشف أن الغاية منه هي

224 "ثلاث مفاجآت لامرأة رومانسية"، الأعمال الكامل، نزار قباني، 325/4.

الإعلاء من شأن نمط من الحداثة تزعمها أدونيس وخاضها الناقد نفسه في تجربته الشعرية، وليست هي وصف طبيعة البيت في الشعر المعاصر.

2.4. وفي مقابل هذا الاتجاه الخطي الذي يمثله محمد بنيس في تعيين حدود البيت، نجد محمد حماسة عبد اللطيف يعتمد المعيار الصوتي في تبنيه لهذا المفهوم.

فهو، خلاف محمد بنيس الذي أضاع البيت عندما قدمه قربانا لتجربة الكتابة، نجده يجعل هذا البيت أهم سمة تميز الشعر عن النثر، بحيث يعتمد هذا التميز على الجانبين: الصوتي في الشعر والدلالي في النثر: "أساس التقسيم في الشعر مختلف عنه في النثر. النثر مقسم إلى جمل والشعر مقسم إلى أبيات. الجملة هي وحدة الكلام، والبيت هو وحدة الشعر. نظام النثر يحسن فيه الوقف على آخر الجملة، ونظام الشعر يلزم فيه الوقف على نهاية البيت (القافية). الوقف على نهاية الجملة قيمة دلالية تدل على اكتمال معنى الجملة، والوقف على قافية البيت قيمة شعرية تدل على اكتمال دورة الإيقاع (البيت)"[225].

وبهذا تعتبر القافية العنصر المحدد لنهاية البيت. وهي قاعدة لا يشذ عنها شعر التفعيلة الذي تميل قصائده إلى التقفية، على الرغم مما قد يوحي به ظاهرها من تخل عنها[226].

ومن ثم تصبح القافية هي الوقفة الإلزامية الوحيدة التي يخضع لها البيت الشعري المعاصر، إذ أن طبيعة الشعر تقتضي، عنده كما عند جون كوهن، خلق توتر بين الوقفتين الدلالية والعروضية، لكنه توتر تهيمن فيه الوقفة العروضية (متمثلة في القافية) على الوقفة الدلالية، لينتج عن ذلك انزياح في حدود الجملة النحوية، بحيث "تصبح الضحية التي نقدمها طائعين على مذبح الشعر هي الجملة بحدودها المنطقية"[227].

---

[225] الجملة في الشعر العربي، ص27-28.

[226] نفسه، ص142.

[227] نفسه، ص47.

ويلفت انتباهنا في كلام محمد حماسة إشارته إلى الوقف الواجب في القافية، حتى لو لم تنته الجملة دلاليا. فإذا كان هذا الأمر مألوفا في البيت القديم الذي لا يتجاوز فيه الوقف عددا من التفعيلات (لا تتعدى في حدها الأقصى ثمانية)، فيجد الشاعر نفسه مضطرا، بحكم قانون العروض، إلى تحقيق الوقف على القافية واللجوء إلى التضمين، إذا لم يتم المعنى، فإن الأمر يحتاج إلى شيء من البحث في قانون الوقف على القافية في شعر التفعيلة الذي لم يعد الشاعر فيه مستعبدا لعدد محدد من التفعيلات. وقبل أن نعود إلى ذلك نقف عند هذا النموذج الذي أورده محمد حماسة، والذي يوضح حدود البيت عنده، وهو قصيدة (صلاة) لأمل دنقل:

أبانا الذي في المباحثِ. نحن رعاياكَ. باقٍ
لك الجبروتُ. وباقٍ لنا الملكوتُ. وباقٍ لمن
تحرس الرهبوتْ.

تفردْتَ وحدك باليسرِ. إن اليمين لفي الخسرِ
أما اليسار ففي العسرِ. إلا الذين يماشون
إلا الذين يعيشون يحشون بالصحف المشتراةِ
العيونَ...فيعشونَ. إلا الذين يشونَ. وإلا
الذين يوَشّون ياقات قمصانهم برباط السكوتْ!
تعاليتَ. ماذا يهمّك ممن يذمّكَ؟ اليوم يومكَ
يرقى السجين إلى سُدّة العرشِ...
والعرش يصبح سجنا جديدا وأنت مكانكَ. قد
يتبدّل رسمكَ واسمكَ. لكنّ جوهرك الفردَ
لا يتحولُ. الصمت وشمكَ. والصمت وسمكَ
والصمت – حيث التفتَّ- يرين ويسْمُكُ
بين خيوط يديكَ المشبّكتين المصمّغتين يلفُّ
الفراشة... والعنكبوتْ

أبانا الذي في المباحث كيف تموت
وأغنية الثورة الأبديةِ
ليست تموتْ؟![228]

فقد جعل هذه القصيدة تتكون من أربعة أبيات ينتهي البيت الأول منها عند نهاية المقطع الأول (الرهبوت) والثاني عند (السكوت) والثالث عند نهاية المقطع الثاني (العنكبوت)، ليبقى المقطع الأخير كله بيتا. وهي كلها أبيات تنتهي بقافية من نوع المترادف أصابت ضربَها علة التسبيغ وذات روي موحد هو التاء الساكنة. وهو ما يعني احتكام الناقد إلى المعيار السمعي العروضي في تعيين البيت المنتهي بقافية في الشعر المعاصر.

ومثل هذا العمل نجده عند ناقد آخر هو أحمد المعداوي، وإن كان ذلك لا يستند عنده إلى أساس نظري واضح المعالم في تحديد البيت والقافية. فهو قد أورد هذا النموذج لفواز عيد:

ولا أدري متى ترعى المواشي في المروج؟
متى تؤوب إلى حضائرها؟
وأيَّان الشروق يفيض فوق صفائح الأنهار؟
وأيان البحار ترج رجّتها الأخيرة؟
كيف تغزل فوقها الأمطار؟

وجعله محتويا على قافيتين هما (هار- طار)[229]. ولا شك في أنهما قافيتان، ليس فقط لانتهائهما معا بروي الراء الساكنة، ولكن لكون التفعيلتين اللتين وقعتا فيهما ضربين مسبغين بعد العصب (مفاعيلان) أيضا. وهذا يعني أن الناقد يعتبر المقطع بيتين شعريين يمكن إعادة كتابتهما كما يلي:

---

[228] "صلاة"، الأعمال الكاملة، أمل دنقل، ص265.
[229] ظاهرة الشعر الحديث، أحمد المعداوي، ص262.

ولا أدري متى ترعى المواشي في المروج؟
متى تؤوب إلى حضائرها؟ وأيَّان الشروق يفيض فوق
صفائح الأنهار؟
وأيان البحار ترج رجّتها الأخيرة؟ كيف تغزل
فوقها الأمطار؟

مع استمرار البيت الأول إلى كلمة (الأنهار)، إذ أن انتهاء سطر الصفحة هو وحده الذي يفرض توزيعه على سطرين، مما يجعل المعيار السمعي العروضي حاضرا عنده كما عند محمد حماسة.

والناقدان معاً يستندان في تحديدهما للقافية في هذين النموذجين إلى مميزاتها التي اصطلح عليها العروضيون في الشعر العربي، وهي:

- التزام مقاطع صوتية في الضرب (من آخر ساكن في البيت إلى أول ساكن قبله مع حركة الحرف الذي قبله[230]).
- وقوع علل الزيادة والنقص عليها دون الحشو.
- التزام العلة الواقعة على الضرب الأول عددا من المرات في الأضرب التالية.
- التزام حروفها، ومن ضمنها حرف الروي، عددا من المرات في بعض الأضرب أو كلها.

ولا شك في أن القافية تعتبر العنصر الحاسم في تعيين حدود البيت في الشعر المعاصر، إذ تميل أغلب قصائده إلى التقفية، وإن كانت تسلك "سبيلا مغايرة بالطبع لنظام التقفية في القصيدة التي من شعر البيت"[231].

وإذا كان محمد حماسة لم يشر إلى القواعد التي اعتمدها الشعراء المعاصرون في تقفية قصائدهم، فإن الشاعر محمد علي الرباوي قد أدى به استقراؤه لجزء كبير من الشعر المعاصر، في بحثه حول عروض الشعر العربي، إلى استخلاص قواعد القافية في شعر التفعيلة

---

[230] العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تأليف ابن رشيق القيرواني، 1/294-295.

[231] الجملة في الشعر العربي، ص142.

لا تختلف كثيرا عن مثيلتها في شعر الشطرين. وهي تخص التفعيلتين الأولى والأخيرة: فالتفعيلة الأولى من البيت تكون تامة أو مخرومة خرما لا يزول بربط البيت بسابقه، أما التفعيلة الأخيرة المتضمنة للقافية فتلحقها علة من علل الزيادة أو النقص التي لا تزول بربطها بأول تفعيلة من البيت التالي. أما إذا كانت صحيحة، فإن لها علامات هي:

- انتهاؤها بروي يتردد صداه في القصيدة.
- انتهاؤها بسكون واجب
- انتماء البيت الموالي إلى بحر آخر لا يزول بالربط بين البيتين
- وقوع تفعيلة الضرب نهاية لمقطع أو لقصيدة[232].

ونحن نعتقد أن هذه القوانين مستوعبة لمختلف أشكال القافية في شعر التفعيلة، التي ظلت محافظة على حدود ملزمة وثابتة، مستمدة سلطتها من سلطة الوزن الذي بقيت هذه القصيدة خاضعة له، على الرغم من مظاهر التجديد التي شهدتها القافية، والتي من أهمها مبدأ التعدد والفصل بين الضرب والروي، بالإضافة إلى التوسع في مسألة العلل التي تصيب الضرب وعدم التقيد بالأضرب المعروفة لكل بحر. كما أننا نعتقد أن الأخذ بهذا المعيار من شأنه أن يجنبنا عبث التعلق بالمعيار الخطي الذي يحول التجربة الإيقاعية لشعر التفعيلة إلى فوضى، ويدخلنا إلى تيه لا نهاية له، لا سيما إذا كان بعض من يأخذ بهذا المعيار لا يفعل ذلك إلا من منطلق الانتصار لتجربة شعرية بعينها ونسبة إنجازات وهمية لها.

وتؤكد العودة إلى دواوين الشعراء الرواد، كالسياب وصلاح عبد الصبور وأمل دنقل والبياتي وحجازي ونزار قباني وأدونيس، التزاما شبه كامل بهذه القوانين في قصائد التفعيلة، على الرغم مما قد يوحي به مظهرها الكتابي من إهمال لها وتضييع للبيت المحدد صوتيا. فالبيت في شعر التفعيلة ذو حدود صوتية واضحة مستمدة من وضوح القافية فيه، وإن كان الشعراء يعمدون في الغالب إلى توزيعه على أسطر متعددة.

---

232 العروض: دراسة في الإنجاز، محمد علي الرباوي، بحث للحصول على دكتوراه الدولة في الأدب العربي، تحت إشراف الدكتور محمد السرغيني، خزانة كلية الآداب، جامعة محمد الأول، وجدة (مرقونة)، ص403.

وإذا كان محمد حماسة قد وقف على هذا الأمر في قصيدة (صلاة) لأمل دنقل، فإن نماذج ذلك لا يمكن حصرها في الشعر المعاصر. و لا يُستثنى من ذلك شعر أدونيس الذي عده بعض النقاد نموذجا لهيمنة المعيار الخطي غير المنضبط على المعيار الصوتي المنضبط في تعيين حدود البيت. ومثال ذلك قصيدة (بابل) التي رأى فيها محمد بنيس أبياتا خطية تنتهي بتفعيلة ناقصة (فا)، مما يدل عنده على هيمنة الوقفة على الوزن. فهذه القصيدة جاءت في "صياغة نهائية" ضمن (المطابقات والأوائل) سنة 1988 موزعة إلى ثمانية مقاطع، منها:

1

في رأس امرأة من قحطان يطير حصانٌ
في رأس حصان طرواديٍّ، عربيٌّ يهذي:
"سترى أحشاءكَ فوق رغيفٍ
سترى زمنا يتقدم قبرا قبرا..."

2

دار المجنون يسائل: أين الشمسُ، وأين الأفقُ، وماذا يحملُ
هذا الآتي:
عُنُقا أو سكّينا؟
يسأل: كيف أظلُّ شرارة خرقٍ؟
من أين أتيتَ؟ وكيف؟ وماذا؟
أرضكَ مملكة التدجينِ، وأنت عصيٌّ
أتظلُّ عصياً؟

يبدو أن الأشياء قطيعٌ
والأفكار ذئاب فضِّيَّهْ
قابيل هنا، هابيل هنالك لم يُدفنْ
والموتى شَرَكٌ

والأحياء سديمٌ

هل تبقى تخبز هذا الرمل وتحيا
في طُحلب هذا البرجِ؟
مزيداً
من جمرٍ آخرَ،
من شهواتٍ أخرى...
صدِّقْني – أقدر أن أتقدمَ في منشارٍ
يا هذا الجذعُ اليابسُ، لكن
أعمل كي أتقدم في طوفانٍ...

من يتقدمُ؟ صاحت
أجراسُ عصورٍ
تتلاطم في حنجرة بحريَّةْ

حسنا، يا هذا البحر، ورفقاً
يا أدوات اللغة القُرَشيَّةْ[233]...

حيث جات قافية البيت الأخير (شيَّةْ) موزعة على المقاطع الأربعة الأولى للقصيدة، ونجد لها صدى في النموذج المستشهد به هنا (بحريّةْ)، بينما تتردد في المقاطع الأخرى قواف أخرى مثل: دربهْ / رغبهْ – مكنونهْ / ملعونه / مجنونهْ...

وحتى قصيدة (هذا هو اسمي) التي اعتبرها بنيس نموذجا لوقفة البياض التي تضيع معها الحدود بين الشعر والنثر، حين يعجز القارئ عن تعيين حدود البيت[234]، نجد القافية حاضرة فيها رغم خدعة البياض

233 "قصيدة بابل"ضمن ديوان المطابقات والأوائل (صياغة نهائية)، أدونيس، ص47.
234 الشعر المعاصر، محمد بنيس127.

التي يلجأ إليها الشاعر. ولنأخذ هذا المقطع الذي استشهد بنيس بجزء منه:

وطني فيَّ لاجئ

وليكنْ وجهيَ فيئاً!
دهْرٌ من الحجر العاشق يمشي حولي أنا العاشق الأول
للنار
تحبل النار أيامي نارٌ أنثى دمٌ تحت نهديها صليلٌ
والإبط آبارُ دمع نهَرٌ تائهٌ وتلتصق الشمسُ عليها كالثوبِ
تزلقُ جرحٌ فرَّعتْهُ وشعشعتْه بباهٍ وبهارٍ (هذا جنينك؟)
أحزانيَ وردٌ
دخلْتُ مدرسة العشب جبيني مشقَّقٌ ودمي يخلع سلطانَه:
تساءلْتُ ما أفعلُ؟ هل أحزم المدينة بالخبز؟ تناثرْتُ في
رواقٍ من النار اقتسمْنا دم الملوكِ وجعْنا
نحملُ الأزمنهْ
مازجين الحصى بالنجومْ
سائقين الغيومْ
كقطيع من الأحصنهْ[235]

ففي هذا المقطع لا تغطي البياضات، التي يدخلها الشاعر في ثنايا الأسطر، على التوالي المنتظم لتفعيلتي المجتث: (مستفعلن) و(فاعلاتن)، مع خبن إحداهما أحيانا، على الشكل التالي:

مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن

---

[235] هذا هو اسمي، صياغة نهائية، أدونيس، ص31.

باستثناء السطر الأول الذي ابتدأ ب(فعلاتن) بدل (مستفعلن)، ليشكل كل ذلك بيتا واحدا لا ينتهي إلا عند كلمة (جعنا)، حيث ينتقل الشاعر إلى وزن المتدارك بأبيات قصيرة تنتهي عند: أزمنهْ – نجومْ – غيوم – أحصنهْ.

غير أن الظاهرة التي تثير الانتباه في هذا المقطع لا تكمن في خدعة البياض، الذي لا يضيف شيئا إلى إيقاعه، بل في هذا الطول المفرط للبيت الذي يعتبر أدونيس ممن طرق باب التجريب فيه، والذي يصل هنا إلى ثمانية وأربعين تفعيلة تتوالى فيها (فاعلاتن) و(مستفعلن).

لكن أدونيس في هذه أيضا ليس متفردا. فقد طرق غيره من الشعراء الرواد هذا الباب. منهم أمل دنقل في بعض قصائده، منها قصيدة (صلاة) التي سبق ذكرها، والتي يتكون أطول بيت فيها، وهو الثالث من سبعة وأربعين تفعيلة متقاربية. ومنهم عبد الوهاب البياتي الذي نجد له في قصيدة (المخاض) مقطعين طويلين، يشكل كل منهما بيتا واحدا، هما المقطع الأول الذي يتكون من ثمانين تفعيلة، والمقطع الخامس الذي يتكون من مائة وإحدى وخمسين تفعيلة رجزية. وهذا هو المقطع الخامس:

كان مذيع نشرة الأخبار في منتصف الليل
يعيد الموجزَ. الأطفال كانوا
نائمينَ. كانت
السماء حبلى، شارةٌ غامضة،
صيحةُ إنسان يموتُ في مكان ما. رأيتُ البرق
في حربته يشق جوف الليل
والمستنقع الجاثم في أحشائهِ
رأيتُ نيسابور في سريرها عارية تضاجع التنينَ
كان وجهها الميت في حنوطه مبللا بعرق الليلِ
وبالحمى، رأيتُ بطنَها منتفخا
ويدها تحتضن التنين، تمتد جذورا في عروق الأرضِ
كانت في سرير المطر – الوجود – تلتف، تنامُ
ومذيع نشرة الأخبار في منتصف الليلِ

يعيد الموجز، انتظرتُ أن تستيقظي أيتها
الكاهنة – العذراءُ. فالعالم في العصر الجليديِّ
على أبوابه الجنودُ والطغاةُ
يحجُبون بالجرائد الصفراءِ نار الليلِ
والنبيذ والقيثار، لكنكِ أوصدتِ بوجهيَ الباب والتابوتَ
أغلقتِ عيون الفجرِ
أرسلْتِ ورائيَ العسسَ – اللصوصَ
أرسلْتِ كلاب الصيدِ، ناديتُك، ضاع الصوت في الهواءِ:
كانوا يَكذبون كلما داهمهم صقيعُ هذا الليل،
كانوا يكذبون، إنهم
سيدتي، كلابُ صيدِ الملك – الأميرِ
كانوا يكتبون الشعر عن عينيك والثورةِ من خلف
متاريس الأمير – الورق العتيق، من خلف
متاريس سفارات ملوك البدو والبترول
كانوا يكذبون، إنهم، سيدتي،
أحذيةٌ جديدةٌ معروضة للبيع في أسواق بيروت
وفي أسواق هذا الوطن الممتدِّ
كالجرح من المحيط للخليج. قالت: لغةُ الوردةِ
في حدائق الليل على شفاهنا تزهرُ
من يبكي على أسوار هذي المدن – الملاجئ – القبورِ؟
من يبكي على شطآن بحر الروم في منتصف الليلِ
أراه قادما من آخر الدنيا
على شفاهه تزهرُ بعض الكلمات
ينتهي عذابُهُ
ليبدأ الرحلة من جديدْ[236].

236 "المخاض" ضمن ديوان: سيرة ذاتية لسارق النار، عبد الوهاب البياتي، ص14-16.

فهذا المقطع والمقطع الأول من القصيدة بيتان شعريان ينتهيان معا عند كلمتي (جديد) اللتين تمثلان ضربين مخبونين مقطوعين.

ويعدّ محمود درويش من الشعراء الذين جربوا البيت الطويل أيضا، بحيث يطول عنده أحيانا حتى يشمل القصيدة كلها، فتأتي بيتا واحدا، كما في قصيدته "ليتني حجر"، من ديوانه "أثر الفراشة"، التي يبلغ عدد تفعيلاتها المتداركية أربعة وأربعين:

لا أحنُّ إلى شيء
فلا أمسِ يمضي، ولا الغد يأتي
ولا حاضري يتقدم أو يتراجعُ
لا شيءَ يحدث لي!
ليتني حجرٌ – قلتُ – يا ليتني
حجرٌ ما ليصقُلني الماءُ
أخضرٌ، أصفرٌ... أُوضعُ في حجرةٍ
مثل منحوتةٍ، أو تمارين في النحتِ...
أو مادة لانبثاق الضروريِّ
من عبث اللاضروريِّ
يا ليتني حجرٌ
كي أحِنَّ إلى أي شيء![237]

وهذا ما انتبه إليه جملة من النقاد من ضمنهم محمد حماسة الذي لاحظ أن من الشعراء المعاصرين من يطيل البيت الشعري حتى يشمل القصيدة كلها[238].

فقد كان طول البيت ميدانا للتجريب عند هؤلاء الشعراء وغيرهم من الشعراء المعاصرين. لكنه طول لا ينفي، مهما بلغ، وجود قافية يقف عندها، كما أنه لم يتجاوز حدود التجريب، حيث ظل القانون السائد عند عموم الشعراء المعاصرين هو البيت القصير الواضح

---

[237] "ليتني حجر" ضمن ديوان: أثر الفراشة، محمود درويش، ص23.

[238] الجملة في الشعر العربي، ص214.

المعالم المنتهي بقافية لا يجد القارئ صعوبة في اكتشافها والوقوف عندها، وذلك لإصابتها بعلة، أو لانتهائها بسكون واجب، أو لاحتوائها على روي يتردد صداه في القصيدة، أو لكونها نهاية لمقطع أو لقصيدة.

واستنادا إلى هذا التصور الجديد في بناء البيت المعاصر، حيث تقررت مركزية القافية وأهميتها في تعيين حدوده، فإنه يجب إعادة النظر في مفهوم التدوير الذي شاع استعماله عند النقاد والباحثين منذ أصدرت نازك الملائكة كتابها "قضايا الشعر المعاصر". فالراجح عندنا أنه لا لزوم لهذا المصطلح في تقويم شعر التفعيلة، لسببين مترابطين يصعب الفصل بينهما:

- أولهما: أن البيت في هذا الشعر لا يحدد خطيا بنهاية السطر، بل يحدد إيقاعيا بوجود القافية، فلا معنى إذن للقول بوجود تدوير في بيت غير منته إيقاعيا.
- وثانيهما: أن هذه الظاهرة إذا كانت موجودة عند القدماء في بيت الشطرين لضرورة يفرضها استيفاء عدد التفعيلات المسموح بها في الشطر، فإن هذه الضرورة لم تعد قائمة في شعر التفعيلة الذي لا حدود لعدد تفعيلات أبياته. وهذا الأمر هو الذي كانت قد لمّحت له نازك الملائكة في قولها بامتناعه في الشعر المعاصر[239]، وصرح به محمد حماسة في قوله: "إن التدوير غير موجود في الشعر الحر، ولا حاجة إليه في معالجته ما دمنا نسلم بأن البيت في الشعر الحر لا حد لطوله، وتصبح المسألة متعلقة بطريقة الكتابة او الطباعة"[240].

هذا بالإضافة إلى أن هذا المصطلح نفسه لا أصل له في التراث النقدي العربي، كما أشار إلى ذلك محمد بنيس[241].

---

239 قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ص117-119.

240 الجملة في الشعر العربي، ص168.

241 الشعر العربي الحديث، 2- الرومانسية العربية، محمد بنيس، ص89.

لكن لا معنى بعد ذلك لتعليق أهمية إيقاعية على ما يسمى عند بعض النقاد بالوقفة الدلالية، ونسبة إنجازات وهمية للحداثة بفضلها، لأن هذه الوقفة ليست في حقيقتها سوى التدوير الذي بينا انعدام الحاجة إليه. ومن ثم فإنه لا سبيل إلى ادعاء وجود إنجاز إيقاعي ذي أهمية في تحقيق الوقفة الدلالية على نهاية السطر في قول أدونيس مثلا[242]:

لا تقولوا: جننتَ،

جنوني أحلامكم / أتينا[243]

لسببين:

- أولهما: أن هذا يكثر نظيره في الشعر المعاصر كثرة لا يمكن حصرها.
- وثانيهما: أن هذا بيت واحد موزع على سطرين، لا فرق إيقاعيا بين كتابته على الشكل الذي اختاره الشاعر وبين إعادة كتابته كما يلي:

لا تقولوا: جننتَ، جنوني أحلامكم / أتينا[244].

ونحن لا نعدم عند أدونيس، ولا عند غيره من الشعراء المعاصرين، نماذج لهذا الخداع البصري الذي يتم فيه توزيع البيت على أسطر متعددة، موهما القارئ بتحقيق إنجازات لا وجود لها في الواقع، بحيث يمتد هذا الخداع إلى بعض أبياته العمودية كما في هذا النموذج الذي جاء على الشكل التالي:

هو الحلم يكسوني بعفو سمائه،

ودربي

والأرض التي باسمها أبني

---

242 انظر الشعر المعاصر لمحمد بنيس، ص126.

243 أول الاجتياح، الأعمال الشعرية الكاملة، أدونيس، 489/2.

244 يمكن أيضا الوقوف على (أحلامكم) واعتبار الكلمة الأخيرة (أتينا) بيتا مستقلا بسبب الانتقال من تفعيلة المتدارك إلى تفعيلة المتقارب، فيكون ذلك مزجا بين وزنين، كما هو شائع في الشعر المعاصر.

مصادفة

أعطاني الموج شكله

وعلمني أن أستقي ولهي مني[245].

وهو في حقيقة أمره بيتان شعريان عموديان من الطويل يمكن إعادة كتابتهما على الشكل التالي:

هو الحلم يكسوني بعفو سمائـه   ودربيَ والأرضُ التي باسْمِها أبني

مصادفة أعطاني المـوج شكله   وعلـمنـي أن أستقـي ولهـي منـــي

ولقد كنا وقفنا عند عيوب القراءة البصرية للشعر المعاصر، فلا حاجة إلى إعادة ما كنا قد ذكرناه.

وهكذا، فإن النظرة الموضوعية إلى التجربة الإيقاعية للشعر المعاصر تدل على أن هذا الشعر قد حافظ في بناء بيته على الجانب الصوتي، ممثلا في القافية. وإذا كان قد تصرف في هذا الجانب وجدد فيه، فهو تجديد ينسجم مع طبيعته، ولا يلغي، بأية حال، طبيعته الصوتية تلك. أما القول بتراجع هذا الجانب الصوتي لفائدة الإيقاع الخطي البصري، فما هو إلا دعوى مغرضة غايتها الإعلاء من شأن بعض الشعراء أو اتجاههم الشعري.

وخلاصة القول:

أن ما يمكن استخلاصه من المواقف الواصفة لحال البيت الشعري المعاصر ولطبيعته عند الشعراء أن النقد قد بقي في جزء كبير منه بعيدا عن الإنجاز الشعري، لأسباب أهمها:

---

245 "دفتر لليل الأشياء" ضمن ديوان: "الكتاب: أمس المكان الآن"، أدونيس، 691/2.

- خضوع عدد كبير من الدارسين والقراء للسلطة التعليمية لكتاب عز الدين إسماعيل "الشعر العربي المعاصر" الذي تبنى فيه مصطلحي السطر والجملة، رغم المآخذ الكثيرة عليهما.
- وقوع عدد ممن تبنى مصطلح البيت، وتحرر من سلطة كتاب عز الدين إسماعيل، في مأزق القراءة الخطية التي تستسلم لخداع العين، وتعبِّر عن أزمة في استيعاب عمق التجربة الإيقاعية الصوتية للشعر العربي المعاصر. هذه التجربة التي تؤكد القراءة الواصفة لها قيامها على مقومات الإيقاع السمعي، ممثلةً في الوزن والقافية والبيت الشعري وغيرها من العناصر الصوتية التي تساهم في إغناء هذا الإيقاع.

الفصل الثاني:
انزياحات البيت والقافية

1. القافية:

مثلت القافية مجالا للانزياح في الشعر العربي المعاصر، تعددت مظاهره وتباينت درجاته بين الشعراء. وإذا كان أهم ما يجمع بين تجارب هؤلاء هو مبدأ التعدد، حيث قليلا ما نجد في شعر التفعيلة قصيدة موحدة القافية، فإن من الشعراء من لم يقف عند هذا الحد، بل ابتدع أشكالا من الانزياح أكثر خروجا عن مواصفات القافية التقليدية.

وكنا، في أثناء حديثنا عن قضية الرجز والسريع، قد أشرنا إلى جانب من هذه الانزياحات التي تمس القافية عند أدونيس، يشترك فيه مع غيره من الشعراء المعاصرين، مما يجعله قاعدة في الشعر المعاصر، تضاف إلى قاعدة التعدد التي أشرنا إليها. ذلك الجانب هو عدم انضباط الشاعر للعلل التي تصيب تفعيلة الضرب في الشعر القديم، كأن تتحول عنده (مستفعلن) الرجزية أو (مفعولاتُ) السريعية إلى (مفعولْ) أو (فعولْ)، أو يصيب الحذذ (مستفعلن) فتتحول إلى (فعْلن)[246].

غير أن كل ذلك لم يدفع الشاعر المعاصر إلى إلغاء القافية، التي بقيت عنده محافِظة على معالم واضحة بِعِلة تصيب الضرب أو بسكون واجب أو روي يتردد في أواخر الأبيات.

ونحن، إذ نستحضر هذه الحقيقة التي لا يكاد يشذ عنها شاعر من الشعراء المعاصرين، نقرر أن ارتكاب أدونيس لعدد من الانزياحات التي تمس القافية لا يخرج به عن هذه القاعدة، ولكنه يسمح لنا، مع ذلك، بالوقوف على أشكال متعددة لها لاختبار مدى قربها من تجارب الشعراء المعاصرين أو بُعدها عنها.

---

[246] لمزيد من التوسع يُنظر كتاب "موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع" لشعبان صلاح، ص360 وما بعدها.

وقد انتهى بنا استقراء متنه الشعري إلى الوقوف على أشكال من الانزياح، تضاف إلى الشكلين اللذين أشرنا إليهما آنفًا، تشمل: (فعولن) ومشتقاتها في ضرب المتدارك، وترك المماثلة (بإهمال القافية أو إرسالها)، وتنوين حرف الروي، وخداع الحركات الإعرابية. وسوف نقف عند كل شكل من هذه الأشكال بما يجلّي أهميته في شعر الشاعر.

1.1. (فعولن) ومشتقاتها في ضرب المتدارك: لقد تبين لنا من خلال دراستنا لعلل الحشو التي تصيب المتدارك أنه يُعَدّ، بجانب الخفيف، أكثر البحور الشعرية تعرضا للانزياح عند أدونيس، حيث أصبح من القواعد الثابتة في كتابته على هذا البحر أن يكتفي من تفعيلته بالوتد المجموع (فعو) أو يضيف إليها سببا خفيفا فتتحول إلى (فاعلاتن). وإذا كان الشاعر قليل الاحتفال بتفعيلة المتقارب في حشو هذا البحر، كما أسلفنا، فإنه قد نقل اهتمامه هذا إلى الضرب، فجاء كثير من أبيات قصائده المتداركية منتهية ب(فعولن) أو (فعولْ) المشتقة منها بالقصر. وهو ما يزيد من نسبة الانزياح في هذا البحر. وقد ابتدأ اهتمامه بهذا الضرب منذ فترة مبكرة، ضمن ديوان "أوراق في الريح"، كهذا النموذج من قصيدة "الأطفال":

عند بيتنا يطلع النهارْ
وجههُ طابةٌ في يد الصغارْ[247]

وقد جاءت تفعيلاته على الشكل التالي:

فاعلن فعو فاعلن **فعولْ**
فاعلن فاعلن فاعلن **فعولْ**

ونجد حضورا لهذا الضرب أيضا ضمن ديوان "أغاني مهيار الدمشقي"، كهذا المقطع من قصيدة "الخيانة":

[247] الأطفال، ضمن "أوراق في الريح"، الأعمال الكاملة، 123/1.

آه يا نعمة الخيانهْ
أيها العالَم الذي يتطاول في خطواتي
هوةً وحريقَهْ
أيها الجثة العريقهْ
أيها العالَم الذي خنتُه وأخونهْ
أنا ذاك الغريق الذي تُصلّي جفونُهْ
لهدير المياهْ
وأنا ذلك الإلهْ
الإلهُ الذي سيباركُ أرضَ الجريمهْ
إنني خائنٌ أبيع حياتي
للطريق الرجيمهْ
إنني سيّد الخيانهْ[248]

وهو مقطع تتناوب فيه أضرب المتدارك (فاعلاتن وفاعلان: خطواتي، وحريقهْ، وأخونهْ، لي جفونهْ، ر المياهْ، ض الجريمهْ، عُ حياتي، ق الجريمهْ) مع أضرب المتقارب (فعولن وفعو: خيانهْ، عريقهْ، إلهْ). وقد جاء المزج بين هذه الأضرُب ضمن أبيات يحتوي حشوها عللا مقحمة في أربعة مواضع هي: لذي (فعو)، لذي (فعو)، تصلي (فعولن)، أبيـ (فعو). مما يرفع نسبة تفعيلات المتقارب التي تحضر في أغلب أبيات هذا المقطع ضربا أو حشوا. يساهم في ذلك دور علة الحشو (فعو) في نقل وزن البيت من المتدارك إلى المتقارب، فتصبح القراءة الإيقاعية لهذا المقطع على الشكل التالي:

فاعلن فاعلن فعولن
فاعلن فاعلن فعولن فعولُ فعولن
فعِلن فاعلن فاعلن فعولن فعولن
فعِلن فاعلان
فعِلن فاعلن فعولْ

---

[248] الخيانه، ضمن "أغاني مهيار الدمشقي"، الأعمال الكاملة، 232/1.

فاعلن فاعلن فعِلن فعِلن فاعلاتن
فاعلن فاعلن فعولُ فعولن
فاعلن فاعلاتن
فاعلن فاعلن فعولن

ولسنا نتفق مع ما يزعمه صاحب كتاب "موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع" من أن هذه الظاهرة تُحدث نشازا في نغمة هذا البحر باعتبارها من أخطاء الشعراء[249]، إذ أن الملاحظ في مثل هذه الأضرُب، التي تتناوب فيها تفعيلتا المتدارك والمتقارب، اشتراكها في المقطع الأخير الذي يمثل القافية بمفهومها العروضي. ويتضح ذلك في هذا المثال الذي ذكرناه من خلال تشابه قوافي الأضرب التي جاءت على وزن (فاعلاتن) وتلك التي جاءت على وزن (فعولن)، إذ تنتمي جميعا إلى نوع المتواتر (/0/0)، وكذا من خلال تشابه قافيتي الضربين (فعولْ) و(فاعلانْ) اللتين تنتميان معًا إلى نوع المترادف (/00).

وتُعد هذه ظاهرة من الظواهر التي أصبحت شائعة عند الشعراء المعاصرين، إذ أصبحوا يصرفون اهتمامهم إلى القافية بمفهومها العروضي أكثر من اهتمامهم بالضرب. فكثيرا ما نجد في شعرهم قوافي موحدةً لأضرُب مختلفة، كما في هذا المقطع لصلاح عبد الصبور:

بالأمس في نومي رأيتُ الشيخ محيي الدينْ
مجذوب حارتي العجوزْ
وكان في حياته يعاين الإلهْ

---

[249] موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع، ص407، حيث يقول: "وما أكثر نشاز نغمة المتدارك في شعر أدونيس. ففي قصيدة (الرياح المضيئة) يقول:

الرياح التي تطفئ الرياح المضيئه
لم تزل خلفنا بطيئه
نحن والرعب في الطريق
بردى بيننا والفرات

فالأبيات الثلاثة الأولى تبدأ بتفعيلة المتدارك (فاعلن) وتنتهي بتفعيلة المتقارب (فعولن) أو (فعولْ)".

تصوّري، ويجتلي سناهْ
وقال لي "... ونسهر المساءْ
مسافريْن في حديقة الصفاءْ
يكون ما يكون في مجالس السَّحرْ
فظُنّ خيرا، لا تسلني عن خبرْ
ويعقد الوَجدُ اللسانَ... من يَبُحْ يضِلْ
ومت مغيضا... قاطعَ الطريقْ..."[250]

فقد تنوعت أضرُب هذا المقطع، فجاءت على أربع صور هي: مفعولْ (مع مخبونها) ومستفعلانْ (مع مخبونها) ومستفعلن وفعو. إلا أنها في الحقيقة ليست سوى قافيتين، إحداهما من المترادف (مفعولْ ومستفعلان: /00) والثانية من المتدارك (فعو ومستفعلن: 0//0).

وتهيمن هذه الظاهرة عند أدونيس على القصائد التي تتناوب في ضربها تفعيلات المتقارب مع تفعيلات المتدارك، كما مر بنا سابقا، وكما نجد أيضا في هذه الأبيات من قصيدة "تحولات العاشق":

لم يزل شهريارْ
في السرير المُسالِم، في الغرفة الوديعهْ
في مرايا النهارْ
ساهرا يحرُس الفجيعهْ
سرقتْ وجهَهُ الكلماتُ الخفيفهْ
علّمتْه السُّباتْ
في سواد البُحيرة في زُرقة الحَصاةْ
بين أنقاضه الأليفهْ[251]

وهي أبيات تنتهي بالأضرُب التالية: فاعلانْ، فعولن، فاعلاتن، فعولْ. بحيث يشترك كل ضرب من المتدارك مع مثيله من المتقارب في

---

[250] رسالة إلى صديقة، ديوان صلاح عبد الصبور، ص79.
[251] تحولات العاشق، الأعمال الكاملة، 3/61-62.

نوع القافية، فينتمي كل من (فاعلانْ) و(فعولْ) إلى المترادف، وينتمي كل من (فعولن) و(فاعلاتن) إلى المتواتر.

وهكذا، فإن تفعيلة المتقارب، بقدر ما تمثل انزياحا إيقاعيا واضحا باستعمالها في ضرب المتدارك، فإنها تُبرز ما أصبح شائعا عند الشعراء المعاصرين، ومنهم أدونيس، من تحقيق المماثلة بين المقاطع الأخيرة من الأبيات التي تمثل القافية بمفهومها العروضي. ذلك ما كنا قد أشرنا إليه في صفحات سابقة بتحقيق التجديد ضمن إطار العروض العربي.

2.1. ترك المماثلة في القافية: تقوم القافية في الشعر على مبدأ المماثلة بين المقاطع الأخيرة من البيت. وتتم هذه المماثلة على مستويين وقف عندهما النقاد القدماء في تعريفهم لها، وهما: مستوى المماثلة العروضية، ومستوى المماثلة الصرفية. يتجلى المستوى الأول في التعريف الذي وضعه الخليل وأخذه عنه كثير من النقاد، منهم ابن رشيق[252] وحازم القرطاجني الذي قال في تعريفها: "القافية هي ما بين أقرب متحرك يليه ساكن إلى منقطع القافية وبين منتهى مسموعات البيت المقفى"[253]. أما المستوى الثاني فنجده في الاهتمام بحروف القافية، وأهمها الروي، على نحو ما نجد عند ابن جني في قوله: "ألا ترى أن العنايةَ في الشعر إنما هي بالقوافي لأنها المَقاطعُ، وفي السجع كمثل ذلك، نعم، وآخر السجعة والقافية أشرفُ عندهم من أوّلها والعنايةُ بها أمسّ والحشد عليها أوفى وأهم، وكذلك كلما تطرّفَ الحرف في القافية ازدادوا عناية به ومحافظة على حكمه"[254]، حيث يكتسي الروي أهمية نابعة من موقعه في قافية البيت.

وإذا كان اهتمام النقاد بالقافية يترجم، في حقيقته، اهتمام الشعراء بها وسعيهم إلى تحقيق المماثلة في مستوييها الصرفي والعروضي، فإن ما شهده الشعر المعاصر من توسيع لمبدأ التعدد لا

---

[252] العمدة، 152/1.

[253] منهاج البلغاء، ص 275.

[254] الخصائص، ابن جني، 84/1.

ينفي، في جانبه النظري، حضور هذه المماثلة بين قواف متعددة ضربا ورويا. غير أن ما شهدناه عند كثير من الشعراء المعاصرين هو فصلهم بين هذين المستويين، بحيث لا يلزم عن وحدة الضرب وحدةُ الروي. والأمثلة على ذلك كثيرة، يمكن أن نشير منها إلى هذه الأبيات من قصيدة "عذاب الحلاج" لعبد الوهاب البياتي:

من أين لي أن أعبُر الضفافْ
والنارُ أصبحتْ رمادا هامدا
من أين لي يا مُغلِق الأبوابْ
والعقم واليبابْ
مائدتي، عشائيَ الأخيرُ في وليمة الحياةْ
فافتحْ ليَ الشّبّاكَ، مُدّ لي يديْكَ آهْ[255]

وهو مقطع يتوالى فيه ضربان هما (فعولن) و(فعولْ). لكن روي هذا الضرب الأخير جاء متعددا يشمل، في الأبيات التي استشهدنا بها، الفاء والباء والهاء. وهذه خاصية يشترك فيها كثير من الشعراء المعاصرين، ومن بينهم أدونيس، كما نجد في هذه الأبيات من "قصائد إلى الموت":

تحبني سواعدٌ تكدحُ
تفرح بالدنيا، ولا تفرحُ
ومِزَقٌ منثورةٌ من أخي
من صدره المرتخي[256]

وهي أبيات موحدة الضرب (فاعلن)، على الرغم من اختلاف الروي بين البيتين الأولين والبيتين الأخيرين.

وإذا كانت هذه الصورة تقدم لنا شكلا مختلفا من أشكال المماثلة في القافية، لا تفرض فيها وحدةُ الضرب وحدةَ الروي،

---

[255] عذاب الحلاج، ضمن "سفر الفقر والثورة"، الأعمال الكاملة، عبد الوهاب البياتي، 2/17-18.

[256] قصائد إلى الموت، ضمن "قصائد أولى"، الأعمال الكاملة، 1/37.

فإن أدونيس قد حاول الذهاب بهذه المغامرة إلى أبعد من ذلك بترك مبدأ المماثلة في القافية. وهو ما يُعَد، في جانبه النظري، انزياحا عما أنجزه عموم الشعراء قديما وحديثا من تحقيق هذا المبدأ رغم خوض تجربة التعدد. لكن، قبل الوقوف على تجليات هذه التجربة عنده، نشير إلى أن هذه الانزياحات، رغم كثرتها، لا تمثل قانونا مهيمنا على شعره الذي جاء في عمومه محققا لمبدأ المماثلة بين قواف متعددة. وهو ما ينسجم مع موقف نظري له يبدو أكثر "محافظة" لا يرى عيبا في وحدة القافية. فهو يقول في جواب له عن سؤال لجريدة السفير حول تأثير وحدة القافية على شعر بدوي الجبل: "قلّما تجد قافية عنده إلا وهي جزء عضوي، لا من حركة البيت وحده وحسب، بل من حركة القصيدة كلها"[257].

ويشمل ترك المماثلة شكلين من أشكال الانزياح هما: **إهمال القافية وإرسالُها**.

ونقصد **بإهمال** القافية أن تُنْظم القصيدة على قواف مترددة (موحدة أو متعددة) تتخللها قافية مهملة لا تجد لها صدى بينها، كما في هذا النموذج من "الكتاب":

"نلتقي، نتدارسُ ما جاء وحْيًا
علينا قبل أن نتحاربَ نخْلُصُ:
لا حسرةٌ، لا ندمْ
ونرى الحقَّ – من كان مِنّا
الأحقَّ رضينا به"
- "حسنٌ ما تقولُ"
- اضربوا خيمةً من أَدَمْ
واملأوها بعودِ
عبَقُ العود يوقِظ في النفس ما
تشتهيه ويوقظ في المرأة الباهَ

[257] الحوارات الكاملة، أدونيس، 210/1.

قومي سجاحُ، لندخُلْ"[258]

وهو مقطع يحتوي على قافيتين بارزتين موحدتين ضربا ورويا، هما (لا ندمْ، من أدمْ) وعلى قافية ينتهي عندها المقطع (حُ لندخلْ)، وهي قافية مهملة ليس لها مقابل. غير أننا عند التأمل نجد أن ما تم إهماله، في الحقيقة، هو الروي فقط، إذ أن لضرب هذه القافية ما يقابله عند نهاية البيت الثالث (واملأوها بعودِ). وهما ضربان مرفّلان أولهما على وزن (فاعلاتن: ها بعودِ) وثانيهما مخبون على وزن (فعلاتن: حُ لندخُلْ)، مما يجعلهما ينتميان معًا إلى نوع واحد من القافية هو المتواتر (/0/0: عودِ – ندخُلْ).

والحقيقة أن هذا الطابع، المتمثل في إهمال الروي دون الضرب، هو المهيمن على هذا الشكل من الانزياح، حيث يقلل الشاعر من أهمية الروي ويهتم بالمماثلة بين الأضرُب، وإن كان ذلك يأتي ضمن قصائد تبرز فيها المماثلة التامة بين القوافي، ضربا ورويا، فيكون هذا الإهمال تنويعا على إيقاع الوقفات التي يسمح بها الشاعر بين القوافي المتماثلة ضربا ورويا، كما في هذا النموذج أيضا من "الكتاب":

"السماءُ كمِثلي" تقولُ الحجارةُ، لا شأنَ
للغيم والصحو في ما تقولُ، وفي ما يقالْ
اَلسماءُ، كما عرفتْها مرايايَ، ليست سوى
دميةٍ، والحجارةُ أهلٌ
لتأبّطَ شرّا
أتراهُ تأبّط يوما ذراعَ السماءِ، وأنكَرَ؟ هل
خافَ من خيرِها؟
أتُرى خيرُها دميةٌ؟
هو ذا، مثل ليل خذلتْهُ النجومُ، يسيرُ إلى
شمسهِ

---

[258] الكتاب، 14/1.

لتأبّط شرّا قِناعٌ
لا يرى حين يَنظُرُ منه، وتَصدُقُ عيناهُ، إلا
الخيالْ[259]

فهذا المقطع يحتوي على قافيتين بارزتين، يبرُز دورهما الإيقاعي بفعل العوامل التالية:

- وحدة الضرب (فاعلانْ)
- وحدة الروي (اللام الساكنة)
- إصابتهما بعلة التذييل، مما يجعلهما معًا من نوع المترادف (قالْ، يالْ: /00)، مع ما يتضمنه ذلك من تقييد بالسكون الذي يُبرز دور الوقوف عليهما.

وتتخلل هاتين القافيتين ثلاثُ قواف مهملة الروي، لكنها موحدة الضرب، تَفرضُ علّةُ الترفيل التي أصابتها جميعا الوقوفَ عليها، هي (رةُ أهلّ، بطَ شرًّا، رًا قناعٌ: فاعلاتن)، ليكون المقطع مكونا من نوعين من القافية: أحدهما حقق مماثلة تامة بين الضرب والروي، والآخر حقق مماثلة بين الأضرب، وجاء كل روي مهمَلا ليس له ما يقابله في المقطع.

وإذا كان هذا الأسلوب في الفصل بين الضرب والروي يُعد شكلا من أشكال الانزياح المتمثل في ترك المماثلة الصرفية في القافية والاكتفاء بالمماثلة العروضية، فإن له في الوقت نفسه دورًا إيقاعيا متمثلا في إبراز دور القوافي المتماثلة ضربا ورويا، كما وضحنا ذلك في المثالين السابقين لأدونيس.

وبسبب هذه الإمكانية الإيقاعية التي يتيحها هذا المستوى من ترك المماثلة في القافية، فقد طرقه شعراء آخرون، من أبرزهم صلاح عبد الصبور الذي أجاز لنفسه إهمال الروي في كثير من قصائده كقصيدة "الحزن" وقصيدة "الملك لك" وقصيدة "أغنية حب" وقصيدة

---

[259] تابط شرا، الكتاب، 84/1.

"نام في سلام"... وغيرها من القصائد التي نكتفي منها بهذا المقطع من قصيدة "السلام":

ويظل يسعل، والحياةُ تموتُ في عينيه، إنسانٌ يموتْ
وعلى مُحَياهُ القسيم سماحةُ الحزن الصَّموتْ
والبسمة البيضاءُ تهمر فوق خدّيه محبّهْ
لك، لي، لمن داسوهُ في درب الزحامْ
ألقى السلامْ...
وصَفا مُحَياهُ، وأغفت بين جفنيه غمامهْ
بيضاءُ شاحبةٌ يُظِلّ بعمقها نجمًا سوادْ
وتمطّت الرئتان في صدر زجاجيّ خربْ
وامتدّت الأنفاسُ مجهدةً تراوغُ أن تبوحَ بالانكسارْ:
"إني انهزمتُ، ولم أُصِبْ من وُسعِها إلا الجدارْ... [260]

وهو مقطع يضم أربعة أبيات مهملة الروي، هي الثالث والسادس والسابع والثامن (محبّهْ، غمامهْ، سوداهْ، خربْ). وكلها ذات أضرُب مترددة في المقطع (متفاعلانْ، متفاعلاتن) باستثناء البيت الثامن الذي جاء ضربه على وزن (مستفعلن)، وهو ضرب غير مهمل، لأن له في القصيدة ما يقابله. أما بقية الأبيات فتبرز فيها المماثلة التامة بين القوافي، ضربا ورويا (نٌ يموتْ، ن الصموتْ، ب الزحامْ، قى السلامْ، حَ بالانكسارْ، إلا الجدارْ).

وتساهم القوافي المهملة الروي في إبراز هذه المماثلة، مما يجعلها أبعد ما تكون عن كسر إيقاع القصيدة أو إلغاء دور القافية، يضاف إلى ذلك أن ما يتم فيها من مخالفة إنما يتحقق في الروي ولا يتحقق في الضرب الذي يظل محافظا على دوره الإيقاعي البارز [261].

---

[260] السلام، ديوان صلاح عبد الصبور، ص33.

[261] في كتاب "الصوت القديم الجديد" أورد عبد الله الغذامي كلاما طويلا أبرز فيه أن تنويع الروي ليس جديدا في الشعر العربي، بل هو أمر شائع عند الشعراء القدامى أيضا، حيث لم يكن الشاعر العربي منضبطا لوحدة الروي، ليقول في آخره: "وهذا الذي رأيناه من أمثلة إن هي إلا

وهذا ما سينقلنا إلى الحديث عن المستوى الثاني من ترك المماثلة المتمثل في إرسال القافية.

ويعتبر **إرسال القافية** خطوة أكثر جرأة نحو الخروج عن تقاليد القصيدة العربية، ذلك لأنه يتضمن، في جانبه النظري، تركا كاملا للماثلة بين القوافي، مما يُعد خروجا عن طبيعة الشعر المعاصر نفسه الذي بقي، في عمومه، محافظا على الدور الإيقاعي البارز لتكرار القافية ضربا، أو ضربا ورويا.

وهذا الأمر يكثر عند أدونيس في "الكتاب" خاصة. غير أن السمة المشتركة بين جل النماذج التي وقفنا عليها هي أن الإرسال فيها مقتصر على الروي دون الضرب، كما في هذا المقطع المتداركي:

هُرِع الناسُ يأتون بيت عليٍّ
- "اذهبوا، ليس هذا إليكم لن
أكون الخليفة إلا بحقٍّ
أهل بدر هم الأجدرون بقولِ
الصواب، ولي ثقةٌ فيهمُ
سُنّتي سُنّةُ النبيّ ولكنْ
بَعده سيكونُ اجتهادي
مسلكي وطريقي
والخلافةُ شورى
أو تكون اغتصابا ومُلْكًا"[262]

حيث يغيب تردد الروي، وتقوم علة الزيادة وحدها بتعيين أواخر الأبيات السبعة المكوّنة للمقطع كما يلي: تَ عليٍّ، لا بِحقٍّ، ي ولكنْ، نُ اجتهادي، وطريقي، فةُ شورى، بًا وملكًا. وهي كلها أضرب خضعت فيها (فاعلن) المتداركية لعلة الترفيل، فتحولت إلى (فاعلاتن)، فجاءت أضرُبا موحدةً لقواف مرسلة الروي.

نماذج لما سواها من تنويع لحروف الروي في الشعر. وهو عمل يقبل عليه شعراء بعضهم من الفحول وبعضهم من سوى الفحول من شعراء العربية". ص143.

[262] الكتاب، 30/1.

ويُعد المتدارك أكثرالبحور تعرّضا لهذا الانزياح، إذ تنتمي إليه جل القصائد المرسلة الروي التي أحصيناها. ومن النماذج الممثلة لذلك أيضا هذا المقطع من "الكتاب":

صحصحٌ يهزم الجندَ، جُندَ
الرشيدِ، ويقتُل منهم جُموعًا
اَلرشيد يوجّه جيشا كبيرًا:
قتَلوا صحصحًا،
وتَفرّقَ أصحابهُ
قَتلوا عاملَ الجزيرةِ إبنَ فَروخٍ
عِبرةً وعِقابًا[263]

وهو يضم أربع قواف مرسلة الروي موحدة الضرب (فاعلاتن)، هي: هم جموعا، شا كبيرا، نَ فروخ، وعقابا.

وهذه نماذج تدل على سعي الشاعر، في مرحلة تبدأ مع مطلع القرن الواحد والعشرين، إلى بناء مفهوم جديد للقافية يعتمد على الاهتمام بالمماثلة العروضية، دون أن يعني ذلك تخليا كاملا عن المماثلة التامة الصرفية والعروضية. فكان بحر المتدارك أكثر البحور التي خضعت لهذا الانزياح الذي يضاف إلى انزياحات أخرى عرضنا لها سابقا.

غير أن هذه الظاهرة ليست جديدة كل الجدة في شعر أدونيس، فقد سبق إليها شعراء منهم جميل صدقي الزهاوي في قصيدة "الشعر المرسل" سنة 1905 وعبد الرحمن شكري في قصيدته "نابليون والساحر المصري" سنة 1913، وإن ظلت تجربة محدودة لم يكتب لها النجاح بسبب إعراض الشعراء عنها وميلهم نحو تحقيق المماثلة التامة بين القوافي[264].

---

[263] نفسه، 99/2.

[264] العروض الجديد، ص7-8.

ويضم "الكتاب"، إلى ذلك، نماذج قليلة لقواف مرسلة تخلّص فيها الشاعر من تكرار الضرب والروي معا، جاءت على المتدارك أيضا، كهذا المقطع:

يسخَر الثائرون من الموتِ،
كُلٌّ يردد ما قاله عليٌّ
مرةً، في القتالِ:
"لا أبالي،
سواءٌ لديَّ – أجئتُ
إلى الموتِ،
أم جاءني"[265]

وهو يضم ثلاثة أضرب، أولها على وزن (فعولن) ينتهي عند نهاية السطر الثاني (علي)، وثانيها على وزن (فاعلاتن) ينتهي عند نهاية السطر الثالث (في القتال)، وثالثها على وزن (فاعلن) ينتهي عند نهاية المقطع (جاءني). غير أننا، عند التأمل، نجد الضربين الأولين يضمان نوعا واحدا من القافية، هو المتواتر (ليٌّ، تالِ: /0/0)، فيكون البيتان بذلك موحديْ القافية، عروضيا، رغم اختلاف الضربين، مما يقلص من أهمية المخالفة العروضية بين قوافي هذا المقطع، إذ تقتصر على القافية الأخيرة التي جاءت مهملة عروضيا، يضاف إلى ذلك ما كنا قد أشرنا إليه من قلة النماذج المرسلة الضرب والروي في الديوان، مقارنة بمثيلتها التي جاءت مرسلة الروي دون الضرب.

وكل هذا يؤكد لنا اهتمام الشاعر بالقافية، بالقدر الذي يؤكد به أيضا بحثه عن صيغ جديدة تقوم على المماثلة الجزئية، إلى جانب المماثلة التامة القائمة على مبدأ التعدد في الضرب والروي.

3.1. تنوين الروي وخداع الحركات الإعرابية: تفرض الطبيعة الغنائية للشعر العربي ميله إلى إطلاق القافية، وذلك لكون هذا الإطلاق

[265] نفسه، 327/2.

يناسب ما تتطلبه من نبر يقع على مقطعها الأخير الذي يميل، بسبب ذلك، إلى أن يكون مقطعا طويلا ناتجا عن حرف مد تنتهي به القافية في الأصل، أو يتيحه إشباع حركة الروي[266]. وفي هذا يقول سيبويه: "أما إذا ترنموا فإنهم يُلحِقون الألفَ والياء والواو ما يُنَوّن وما لا ينون، لأنهم أرادوا مد الصوت (...) وإنما ألحقوه هذه المَدّة في حروف الروي لأن الشعر وُضع للغناء والترنم، فألحقوا كلَّ حرف الذي حركتُه منه"[267]. فنتج عن ذلك تركُ التنوين في القافية التي تنتهي به، لأن المنوّن ينتهي بحرف ساكن لا ينتج عنه مدّ، فكان حكمه أن تُحذف نونه وتعوَّض بمد مناسب لحركته[268].

وقد حاول أدونيس الخروج عن هذه القاعدة التي سار عليها الشعر العربي، قديمه وحديثه، فعمد إلى تنوين حرف الروي في قصائد متعددة من "الكتاب"، كما نجد في هذين البيتين من المتدارك:

اَلنباتُ هنا في الحقول وحول البيوتِ يُجدّدُ
أوراقَهُ: بعضُها شهَواتٌ
بعضُها شُرُفاتٌ[269]

غير أن السمة المشتركة بين كل النماذج التي عثرنا عليها هي عدم وجوب التنوين في الروي، حيث يمكن حذفه وتعويضه بمدّ أثناء قراءة قافيتي البيتين السابقين مثلا (شهواتو، شرفاتو).

ومن أمثلة ذلك أيضا ما نجده في هذين البيتين الرجزيين:

أزواجها اثنان وأربعونْ
ولم يقل: زانيةٌ[270]

---

[266] الجملة في الشعر العربي، محمد حماسة عبد اللطيف، ص110 و115.

[267] الكتاب، سيبويه، 4/204-206.

[268] الجملة في الشعر العربي، ص116.

[269] الكتاب، أدونيس، 1/22.

[270] نفسه، 1/18.

إذ يمكن الوقوف على قافية البيت الثاني هاءً ساكنة (زانية)، ليتحول الضرب من (مفتعلن) الرجزية إلى (فاعلن) السريعية. وهو أمر جائز في الشعر الحديث وكثير الاستعمال، ولا يسيء في شيء إلى إيقاع البيتين. وهذه السمة التي تميز تنوين حرف الروي تجعل هذا الانزياح أقرب إلى لعبة خداع الحركات منها إلى الظاهرة الإيقاعية الأصيلة التي تمثل إضافة إلى إيقاع الشعر العربي المعاصر.

2. البيت الشعري:

من أهم النتائج التي يمكن استخلاصها من خلال دراستنا للقافية عند أدونيس، التي لا تنفصل عن مثيلتها عند الشعراء المعاصرين عامة، أنها تُعد محدِّدا مركزيا للبيت الشعري. فلا نجد بيتا من شعر التفعيلة، عند هذا الشاعر أو غيره، إلا وينتهي بقافية، سواء أكانت هذه القافية موسومة بعلة نقص أو زيادة، أم بروي متردد، أم كانت نهاية مقطع أو قصيدة.

وهذه القاعدة التي يُمدنا بها الإنجاز الشعري تدفعنا إلى إعادة النظر في مصطلح البيت أوّلا، باعتباره المصطلح الأنسب لوصف الوحدة الإيقاعية التي يعتمد عليها هذا الشعر، بدل مصطلحيْ السطر والجملة اللذين ظلا سائديْن عند كثير من الباحثين، منذ صدور كتاب عز الدين إسماعيل "الشعر العربي المعاصر: ظواهره وقضاياه الفنية والمعنوية"، كما تدفعنا، ثانيا، إلى اعتباره وحدة ثابتة في هذا الشعر، له نهاية واضحة المعالم تتمثل في القافية التي كانت مُحدِّدَهُ الأساسي في البيت ذي الشطرين أيضا.

غير أن هذه الحقيقة لا تجعلنا نتغاضى عن التحول الذي شهدتْه بنية هذا البيت في شعر التفعيلة، والذي يتمثل أساسا في تحرر الشاعر من العدد الثابت للتفعيلات المترددة. وإذا كانت هذه الحرية قد سمحت بنشوء ظاهرة يشترك فيها كثير من الشعراء المعاصرين، تتمثل في البيت الطويل الذي اصطلح عليه عز الدين إسماعيل بالجملة

الشعرية[271]، فإن أدونيس قد حاول خوض أشكال أخرى من الانزياح تتلخص في العناصر الخطية، كعلامات الترقيم والبياضات التي تخترق البيت الشعري، مما يحلو لبعض الباحثين تسميته بالإيقاع الخطي أو الإيقاع البصري، الذي بدا لهم أنه قد بدأ يخرج من رحم التجربة الأدونيسية، ليصير بديلا للإيقاع السمعي. ومن أمثلة ذلك كثرةُ استعمال "العازلة"[272] أو الخط المائل في بعض قصائده، كقصيدة "ثمود" التي منها:

هو ذا الدفترُ دارُ يجيءُ / حشودٌ
والأبواقُ ارتجلتْ لحنًا /
... شهدوا أن التاريخ امرأةٌ[273]

حيث تُوزّعُ العازلة الأولى تفعيلةَ الخبب بين كلمتيْ (يجيءُ) و(حشودٌ)، وإن كانت الثانية تأتي بعد نهاية التفعيلة، فلا تفرض توترا بين المكتوب والمقروء.

وعلى الرغم من الأهمية التي يوليها بعض الباحثين لهذه التجربة، باعتبارها ثورة في إيقاع الشعر العربي تحققت على يد أدونيس[274]، فإن أثرها الإيقاعي، في حقيقة الأمر، لا يكاد يُذكَر، بسبب اقتصارها على بعض القصائد التي كُتبتْ قبل سبعينيات القرن العشرين، مع نماذج قليلة ضمتها دواوينه المتأخرة كديوان "أول الجسد آخر البحر".

وهذا الأمر ينسحب أيضا على لعبة البياضات التي تخترق الأبيات الشعرية الطويلة في بعض القصائد. وهو ما سماه بنيس بوقفة البياض، ووقف منها على نموذج من قصيدة "هذا هو اسمي"، هو قوله:

---

[271] الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، الدكتور عز الدين إسماعيل، ص73.

[272] الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، 3- الشعر المعاصر، محمد بنيس، ص127.

[273] قصيدة ثمود، الأعمال الكاملة، 264/2.

[274] انظر مثلا الشعر المعاصر لمحمد بنيس، ص127 وما بعدها.

دهرٌ من الحجر العاشق يمشي حولي أنا العاشق الأول للنار
تحبل النار   أياميَ نارٌ أنثى دمٌ تحت نهديها صليلٌ والإبط آبار
دمع نهرٌ تائه وتلتصق
الشمس عليها كالثوب تزلق   جرحٌ فرَّعتْه وشعشعَتْه بباهٍ
وبهار (هذا جنينك؟) أحزاني وردٌ[275]

حيث يحقق الشاعر وقفات دلالية وسط الأبيات، تتوزع فيها تفعيلة الخفيف بين كلمتين متباعدتين بصريا، يفصل بينهما بياض كالذي يفصل بين شطري البيت العمودي المدمَج. وهو أمر يرى فيه محمد بنيس إنجازا لا نظير له في خرق بنية البيت الشعري المعاصر، تجعل البياضاتُ التي تخترقه القارئَ عاجزا عن تعيين حدوده. والحقيقة أن هذه التجربة لا تقدم إضافة تُذكَر في مجال الإيقاع إلى ما قدمه غيره من الشعراء المعاصرين الذين ألفوا توزيع أبياتهم الشعرية على أسطُر متعددة. إذ لا فرق، إيقاعيا، بين ما قام به أدونيس في مثل هذا النموذج من ترك فراغات تفصل بين أجزاء البيت، وبين ما دأب عليه الشعراء المعاصرون، ومنهم أدونيس نفسه، من العودة إلى السطر قبل انتهاء البيت إيقاعيا، ما دام الشاعر في كلتا الحالتين يحقق وقفة دلالية يستمر بعدها البيت متدفقا عروضيا.

فليس صحيحا ما ادعاه محمد بنيس من أن لعبة البياض التي مارسها أدونيس في بعض قصائده تُضيع حدود البيت وتجعل القارئ عاجزا عن تعيينها، إذ أن هذه الحدود تبقى واضحة المعالم ممثَّلةً في القافية المترددة التي لا تخلو منها قصيدة من قصائده الموزونة. ومن أمثلة ذلك هذا المقطع من قصيدة "موسيقى1":

عندما نتلاقى   أينما جمعتْنا خُطانا   في المدائنِ
أو في الحقولِ   دع الصمتَ
يدخُلْ إلى جُرحهِ – تكلّمْ

---

[275] هذا هو اسمي، الأعمال الكاملة، 226/2.

أتريدُ لِحُبي وجها يضيءُ الفضاءَ؟ إذًا،
خلِّ عينيكَ بيتا لوجهي. خُذني – تكلَّمْ.
لا أُحسُّ بإيقاع جسمي بين يديكَ وعينيكَ،
إن أنتَ لم تتكلمْ[276]

وقد انتهت أبياته الثلاثة بقافية موحدة الروي من نوع المتواتر، رغم البياضات التي تخترق البيت الأول منها.

ومما يزيد من قلة تأثير هذه التجربة اقتصارُها على قصائد معدودة من شعر أدونيس، حيث خاضها أثناء مرحلة التجريب الإيقاعي في قصيدتيْ "هذا هو اسمي" و"مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف"، ثم توقف عنها بعد هاتين القصيدتين، ولم يعد إليها إلا في مرحلة متأخرة مع بداية هذا القرن ضمن ديوان "أول الجسد آخر البحر". وكل هذا إذا أضفنا إليه أن شعراء آخرين قد طرقوا هذه التجربة، أبرزهم محمود درويش، كما في قصيدته "صدى"، من ديوان "أثر الفراشة"، يتضح أن أدونيس لم يقدم في هذا إنجازا كبيرا يُعتَد به.

ومن ثم فإن الانزياح الأكثر تأثيرا، من بين انزياحات البيت الشعري، هو ذلك الذي يمس بنيته ويتمثل في البيت الطويل الذي تتباعد فيه القوافي، فيخفت إيقاعها في القصيدة، كما نجد في قصيدتيْ "هذا هو اسمي" و"مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف" اللتين تضمان أبياتا طويلة تحتوي على عشرات من التفعيلات، كهذا المقطع من قصيدة "هذا هو اسمي":

ماحيا كل حكمةٍ   هذه ناريَ
لم تبقَ آيةٌ، دميَ الآيةُ
هذا بدْئي
دخلتُ إلى حوضكِ أرضٌ تدورُ حوليَ أعضاؤكِ
نيلٌ يجري طَفَونا ترسَّبْنا   تقاطعْتِ في دمي قطعتْ
صدرَكِ أمواجيَ انصهرْتِ لِنبدأْ: نسي الحبُّ شفرةَ الليل، هل

---

[276] موسيقى1، ضمن ديوان "أول الجسد آخر البحر"، ص29.

أصرُخُ أنّ الطوفان يأتي؟ لنبدأ: صرخةٌ تعرُج المدينةَ
والناسُ مرايا تمشي إذا عبَر الملحُ التقينا هل أنتِ؟
- حبّيَ جرحٌ
جسدي وردةٌ على الجرح لا يُقطَفُ إلا موتًا. دمي غُصُنٌ
أسلَمَ أوراقهُ استقرّ...
هل الصخرُ جوابٌ؟ هل موتكِ السيدُ النائم يُغوي؟ عندي
لثدييكِ هالاتُ وَلوعٍ لوجهكِ الطفل وجهٌ مثلهُ... أنتِ؟ لم
أجدكِ.
وهذا لهَبي ماحيًا
دخلتُ إلى حوضكِ عندي مدينةٌ تحت أحزانيَ
عندي ما يجعل الغُصُنَ الأخضرَ ليلاً والشمسَ عاشقةً سوداءَ
عندي...
تقدّموا فقراءَ الأرض غطّوا هذا الزمان بأسمال ودمعٍ
غطّوهُ بالجسدِ الباحث عن دفئهِ... المدينةُ أقواسُ جنونٍ
رأيتُ أن تلدَ الثورةُ أبناءها، قبرتُ ملايين الأغاني وجئتُ،
هل أنتِ في قبريَ؟ هاتي ألمسْ يديكِ اتبعيني.
زمني لم يجئْ ومقبرةُ العالم جاءت عندي لكل
السلاطين رمادٌ هاتي يديك اتبعيني...
قادرٌ أن أغيّرَ: لغمُ الحضارة – هذا هو اسمي[277]

وهو مقطع يضم ثلاثة أبيات ينتهي أولها عند كلمة "اتبعيني" الأولى، والثاني عند كلمة "اتبعيني" الثانية، والثالث عند نهاية المقطع. وأول هذه الأبيات يضم ثلاثة وتسعين تفعيلة من الخفيف. وهو عدد كبير تضيع معه القافية، فلا يجد القارئ أمامه موضعا للوقف إلا الوقفات الدلالية المتمثلة في نهايات الجمل والبياضات ونهايات الأسطر التي يقترحها الشاعر.

[277] هذا هو اسمي، الأعمال الكاملة، 2/223-224.

وتسير أغلب أبيات القصيدتين على هذا الأسلوب الذي تهيمن فيه الأبيات المفرطة الطول التي يتجاوز بعضها هذا البيت الذي استشهدنا به.

غير أن ما تجدر الإشارة إليه هو أن هذه الظاهرة لا ينفرد بها أدونيس وحده، بل يشترك معه فيها شعراء آخرون، بحيث يمكن القول بأنها أصبحت ظاهرة شائعة عند بعض هؤلاء، ومنهم أمل دنقل كما في قصيدة "صلاة" التي يصل طول البيت فيها إلى سبعة وأربعين تفعيلة متقاربية، وعبد الوهاب البياتي في كثير من قصائده كهذا المقطع الأول من قصيدة "المخاض":

قال اقتليني فأنا أحب عينيكِ
ومن أجلكِ أبكي
كانت الكنائس القوطيّة الحمراء في بطاقة البريدِ
تستحم بالشمسِ
وبيكاسو غلافَ العدد الأخير من مجلة "الحياةِ"
يرنو لضياء العالم الأخيرِ
قالت لغة الوردة في حدائق الليلِ
على شفاهنا تُزهرُ.
من يبكي على أسوار هذي المدن – الملاجئ – القبورِ؟
من يبكي على شطآن بحر الروم في منتصف الليلِ؟
ومن يفك لغز الوحش في "طيبةَ"؟
فالعالَم في العصر الجليديّ على أبوابه الجنودُ
والطغاةُ يحجبون بالجرائد الصفراء نار الليلِ
والنبيذ والقيثارِ.
قالت: بحضورٍ غائب، مسكونة، أتبعُ
موت قمر الثلجِ على نافذة المدينة – الأسطورةِ
الجميعُ كانوا يَكذبونَ
وأنا بوحدتي مملوءةٌ، أسقُط إعياءً على
طاولة المقهى
ونار الليل في كأس النبيذ تُشعل البحرَ

أراكَ قادما من آخِر الدنيا، على شفاهنا
تُزهِر بعض الكلماتِ
ينتهي عذابُنا
لنبدأ الرحلة من جديد[278]

وهو مقطع مكون من بيت واحد يحتوي على ثمانين تفعيلة رجزية.

ومن أبرز هؤلاء أيضا محمود درويش، الذي تشيع عنده هذه الظاهرة شيوعا يفوق ما هو موجود عند أدونيس، في كثير من قصائده، كقصيدة "مقهى وأنت مع الجريدة" من ديوان "كزهر اللوز أو أبعد" التي يبلغ طول أول بيت فيها اثنتين وتسعين تفعيلة كاملية. كما أن عددا كبيرا من قصائده جاءت عبارة عن بيت واحد، كقصيدة "نسر على ارتفاع منخفض" من ديوان "أثر الفراشة" التي تتكون من أربعة وخمسين تفعيلة كاملية، وقصيدة "نهر يموت من العطش"، من الديوان نفسه، التي تتكون من تسعة وستين تفعيلة متداركية، وقصيدة "فراغ فسيح"، من ديوان "كزهر اللوز أو أبعد"، وهي قصيدة من بيت واحد تتكون من ثلاثة وتسعين تفعيلة خببية، بقافية واحدة جاءت في نهاية القصيدة على الشكل التالي:

فراغ فسيح. نحاس. عصافير حنطيّةُ
اللون. صفصافةٌ. كسَلٌ. أُفُقٌ مُهمَلٌ
كالحكايا الكبيرة. أرضٌ مجعَّدة الوجهِ.
صيفٌ كثيرُ التثاؤب كالكلب في ظِلّ
زيتونةٍ يابسٍ. عَرَقٌ في الحجارةِ
شمسٌ عموديةٌ. لا حياةَ ولا موت
حول المكان. جفافٌ كرائحة الضوء في
القمح. لا ماءَ في البئر والقلبِ.

---

[278] المخاض، ضمن ديوان "سيرة ذاتية لسارق النار"، الأعمال الشعرية الكاملة، عبد الوهاب البياتي، 2/327-328.

لا حُبَّ في عمل الحُبِّ... كالواجب الوطنيِّ
هو الحُبّ. صحراءُ غيرُ سياحيّةٍ، غيرُ
مرئيّةٍ خلف هذا الجفاف. جفافٌ
كحرية السجناء بتنظيف أعلامهم من
بُرازِ الطيور. جفافٌ كحقّ النساءِ
بطاعة أزواجهنَّ وهجر المضاجع. لا
عُشبَ أخضر، لا عُشبَ أصفرَ. لا
لونَ في مرض اللون. كلُّ الجهات
رماديَّةٌ

لا انتظار إذًا
للبرابرة القادمين إلينا
غداةَ احتفالاتنا بالوطنْ![279]

وإذا كنا نجد اهتماما متزايدا بهذا النوع من الأبيات الطويلة عند محمود درويش حتى في أعماله الشعرية الجديدة كديواني "أثر الفراشة" و"كزهر اللوز أو أبعد"، فإن الأمر عند أدونيس لا يعدو كونه تجربة محصورة بفترة زمنية تمتد من منتصف الستينيات إلى أوائل السبعينيات ضمن مرحلة التجريب الإيقاعي التي مثلتها بشكل بارز قصيدتا "هذا هو اسمي" و"مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف"، وهي الفترة التي تميزت بالاهتمام بمختلف الانزياحات الإيقاعية التي يُعَد البيت الطويل واحدا منها.

فقد ابتدأ البيت الشعري عند أدونيس عموديا أو تفعيليا قصيرا لا تتجاوز حدودُه السطر الواحد ضمن "قصائد أولى" و"أوراق في الريح"، واستمر كذلك خلال فترة الستينيات في "أغاني مهيار الدمشقي" و"كتاب التحولات والهجرة" و"المسرح والمرايا"، ليبدأ

---

[279] فراغ فسيح، ضمن ديوان "كزهر اللوز أو أبعد"، الأعمال الجديدة الكاملة، محمود درويش، 193/2.

ظهور البيت الطويل الموزع بين عدة أسطر أواخر الستينيات مع قصيدتيْ "تعويذات لمدائن الغزالي" و"مرآة الطريق وتاريخ الغصون"، ووصل هذا الطول ذروته مع قصيدتيْ "هذا هو اسمي" و"مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف".

لكن طول البيت بدأ بالتراجع بعد هاتين القصيدتين، فظهرت منذ منتصف السبعينيات قصائد تضم أبياتا أقصر مما هي عليه في تجربتيْ "هذا هو اسمي" و"مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف". ومن هذه القصائد: قصيدة البهلول وقصيدة بابل وقصيدة الوقت وقصيدة إسماعيل، لينصرف اهتمام الشاعر خلال هذه الفترة إلى التجريب ضمن قصيدة النثر كما في ديوان "مفرد بصيغة الجمع".

وقد استمر هذا التراجع في طول البيت التفعيلي حتى بلغ حدّا قريبا من دواوينه الأولى في "الكتاب" بأجزائه الثلاثة، وفي ديوانيْ "تنبأ أيها الأعمى" و"أول الجسد آخر البحر"، لتعود هيمنة البيت القصير الذي لا يتجاوز عدة تفعيلات، كما في هذا المقطع من قصيدة "موسيقى2":

زاويهْ
أخذ البيتُ منها تزاويقَها
وبدّل سِربالَها
يجلس الحُبّ فيها
ويُقلّبُ أيامَه الماضيهْ[280]

واقتصر البيت الطويل على نماذج قليلة لا يبلغ طولها ما بلغه في مرحلة التجريب، كما في هذا المقطع من القصيدة نفسها:

غالبًا أتفقّدُ بيتيَ في الليلِ أُشعلُ ضوء المصابيحِ،
لكنها لا تُضيءُ / النوافذُ؟ أبدأُ فتح النوافذ لكنها لا تُضيءُ / لعلّيَ في البابِ

---

[280] موسيقى2، أول الجسد آخر البحر، ص99.

ألقى ضياءً، أقولُ لنفسي،
وأسرع للبابِ أرجوهُ،
لكنهُ لا يضيءُ / الظلامُ هنا مثلُ جُرحٍ
يظلُّ، على بُرئهِ، نازفا،
يقولُ ليَ الحُبّ –
يا حُبُّ من أين يأتي الضياءْ،
والسماءُ تخونُ السماءْ؟[281]

وهو مقطع مكون من بيتين، يحتوي أولهما على اثنتين وأربعين تفعيلة من المتدارك، وينتهي عند كلمة "الضياء"، مع تضمنه تفعيلة مقحمة في حشوه (فعو) تحتل جزء (يقو) من عبارة (يقولُ ليَ الحُبّ).

لكن الذي يظل مهيمنا في هذه الدواوين الأخيرة هو ذلك النموذج الأول الذي تتقارب فيه القوافي بشكل يسمح للقارئ بتعيين حدوده. وهو ما يعني بوضوح تراجع الشاعر عن تجربة البيت الطويل المتباعد القوافي التي خاضها خلال مرحلة "هذا هو اسمي" و"مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف".

---

[281] نفسه، ص98.

خلاصات عامة

من الأمور التي وقفنا عندها أثناء دراستنا للانزياحات الإيقاعية عند أدونيس أمران أساسيان: يخص أولهما علاقة هذه الانزياحات بالأوزان، ويخص ثانيهما تطورَها ضمن تجربة الشاعر التي تمتد لأكثر من ستة عقود من الزمن.

1. ففيما يخص علاقة هذه الانزياحات بالأوزان، نجد بحر المتدارك أكثر البحور الشعرية خضوعا لها. وهي تشمل:

- المزج بينه وبين غيره من الأوزان، بما فيها الخبب، كما يتضح بشكل جلي في "الكتاب" الذي يكثر فيه استعمال هذا البحر
- إرسال القافية
- ارتكاب التفعيلة المقحمة التي تصل في كثير من الأحيان حدّ التناوب بين (فاعلن) و(فاعلاتن)، أو بينها وبين (فعو) أو (فعولن) المتقاربيتين.
- اعتماد (فعولن) المتقاربية ومشتقاتها في الضرب.

ويأتي بعد المتدارك في كثافة الانزياح بحرُ الخفيف الذي هيمنت عليه الانزياحات في فترة تصاعُد الاهتمام به في قصيدتيْ "هذا هو اسمي" و"مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف". ولعل أبرز أشكال الانزياح التي خضع لها هذا البحر: الميلُ إلى كتابة الأبيات الطويلة التي تراجع الاهتمام بها عندما تراجع الاهتمام بهذا البحر.

كما أن بحر الخفيف يُعتبر أكثر البحور الممزوجة خضوعا للانزياح، إذ بقيت أغلب الانزياحات مقتصرة على البحور الصافية في عمومها. أما بقية البحور الممزوجة، باستثناء الخفيف، فتغلب عليها سمة الانتظام مع الميل إلى البيت القصير المنتهي بقافية مترددة . وقد استمر هذا حتى في دواوينه المتأخرة، كما نجد في هذا المقطع من البسيط:

ما زلتُ أجهلها
ما زلتُ أخبِطُ فيها خبْطَ مغتربِ
لا يستقرُّ، ولا يشكو إلى أحدِ
تلك البلادُ التي سميْتُها كبِدي[282]

وهو مقطع يتكون من أربعة أبيات موحدة الضرب، مع إهمال روييْ البيتين الأولين. كما أن كل بيت منها يخضع للتوالي المنتظم بين (مستفعلن) و(فاعلن) في شطر البسيط، باستثناء البيت الأول الذي جاء منهوكا.

ونجد هذا في قصائد أخرى منها قصيدة "الأعشى الكبير" التي جاءت موحدة الضرب بروي واحد متردد في بعض الأبيات (هو حرف اللام)، يتم إهماله في أبيات أخرى، مع عدم تجاوز البيت لعدد التفعيلات المسموح بها في الشطر العمودي، والحرص على تناوب تفعيلتي البسيط، ومنها:

هذي قصائدُكَ اشتاقت لبارئها
هل أنت في شُغُلٍ؟
أم أنت حيرانُ لا لَهْوٌ ولا عمَلُ؟
نسيرُ فيها، كأنّ الخمْرَ راحِلةٌ
والنجمَ قافلةٌ والنشوةَ اتسعتْ
فيها وضاقت على ترحالها السُّبُلُ[283]

ويصل هذا الانتظام في بعض قصائده إلى حدود العودة إلى الشكل التقليدي للقصيدة، كما نجد في هذا النموذج:

ما أكرمَ الصحوَ – أعطى غيمَنا يدَهُ
تلويحةً لِلقاءِ العاشق المطرِ
صحْوٌ كما يتهجّى النبعُ سيرَتَهُ

---

[282] الكتاب، 118/1

[283] الأعشى الكبير، الكتاب، 129/1.

يسيرُ من زَهَرٍ باكٍ إلى زَهَرِ[284]

وهما بيتان عموديان من البسيط موزعان على أربعة أسطر، يمكن إعادة كتابتهما على الشكل التالي:

ما أكرمَ الصحوَ – أعطى غيمَنا يدَهُ
تلويحةً لِلقاءِ العاشق المطرِ
صحْوٌ كما يتهجّى النبعُ سيرَتَهُ
يسيرُ من زَهَرٍ باكٍ إلى زَهَرِ

2. أما فيما يخص تطور هذه الانزياحات، فإنه يمكن القول بأنها قد بدأت بالظهور بعد "قصائد أولى" ضمن ديوانيْ "أوراق في الريح" (1955 - 1960) و"أغاني مهيار الدمشقي" (1960 - 1961)، وفي قصائد أخرى لا يضمها هذان الديوانان، حيث ظهر المزج بين الأوزان، وبين المنثور والموزون في عدد من القصائد التي اعتمدت الشكل المقطعي، كقصيدة "أوراق في الريح" وقصيدة "تحولات العاشق" (1962) وقصيدة "أقاليم النهار والليل" (1962).

كما بدأت تظهر في هذه القصائد بعض الانزياحات التي تخص القافية والحشو، كالتفعيلة المقحمة و(فعولن) في ضرب المتدارك وإهمال الروي.

لكن السمة التي ظلت غالبة إلى حدود أوائل الستينيات هي سمة الانتظام التي ظلت مستمرة إلى ما بعد ذلك في دواوين منها "كتاب التحولات والهجرة" (1965).

ومنذ أواخر الستينيات بدأت مرحلة التجريب التي مثّلها ديوان "هذا هو اسمي"، حيث ظهر البيت الموزع بين عدة أسطر، مع الميل إلى القصائد الطويلة. وقد بدأ ذلك مع قصيدة "تعويذات لمدائن الغزالي" (1967) وقصيدة "مرآة الطريق وتاريخ الغصون" (1967)، ليظهر بشكل أوضح مع قصيدة "هذا هو اسمي" (1969) التي ذهب فيها

---

[284] موسيقى1، أول الجسد آخر البحر، ص30.

بالتجريب إلى أبعد الحدود، بمزجه بين المنثور والموزون، ومزجه بين الأوزان مزجا غير مقطعي، كما أكثر من التفعيلة المقحمة. وهو ما جعل الشاعر يعتبر هذه القصيدة، بجانب قصائد أخرى كتبت في هذه المرحلة، بداية لمرحلة جديدة في الشعر العربي الحديث[285].

وقد استمر هذا التجريب بالأسلوب نفسه خلال فترة السبعينيات، في قصائد منها "مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف" (1970) و"قصيدة البهلول" (1977) و"قصيدة بابل" (1977). وهي الفترة التي شهدت أيضا تصاعد الاهتمام بقصيدة النثر، بجانب الشعر الموزون، فظهرت له قصائد نثرية طويلة منها "قبر من أجل نيويورك" (1971) و"مراكش فاس" (1971) و"مفرد بصيغة الجمع" (1973 - 1975). كما شهدت تراجعا تدريجيا في طول البيت التفعيلي الذي بلغ ذروته مع قصيدتي "هذا هو اسمي" و"مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف".

وبذلك تكون فترة أواخر الستينيات وبداية السبعينيات هي الفترة التي بلغت فيها الانزياحات الإيقاعية ذروتها في قصيدتي "هذا هو اسمي" و"مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف" اللتين جرب فيهما الشاعر مختلف أشكال الانزياح المتمثلة في المزج بين الأشكال والأوزان والتفعيلة المقحمة وترك المماثلة في القافية وتنوين الروي واعتماد (فعولن) في ضرب المتدارك والميل إلى البيت الطويل ولعبة البياض وعلامات الترقيم...

لكن هذا الاندفاع نحو تكثيف الانزياحات ما لبث أن تراجع تدريجيا خلال السبعينيات والثمانينيات، ليستقر على أشكال محددة تلفت الانتباه دون غيرها، تشمل التفعيلة المقحمة، في المتدارك خاصة، والمزج بين الأوزان والأشكال وإعادة صياغة مفهوم القافية من خلال الاهتمام بالضرب أكثر من الروي. على أن ما يجب تسجيله هو أن هذه الانزياحات لم تحُدّ من انتظام الإيقاع الذي يظل السمة المميزة للقصائد الموزونة المكتوبة في هذه الفترة، ك"قصيدة البهلول" (1977) و"قصيدة بابل" (1977) و"قصيدة الوقت" (1982). وقد ظلت هذه

[285] الحوارات الكاملة، أدونيس، 3/168-169.

السمة مهيمنة على قصائد التسعينيات أيضا، كقصيدة "إسماعيل" (1991) وقصيدة "البرزخ" (1991) والجزأين الأول والثاني من "الكتاب" (1995 - 1998)، وعلى الأعمال التي ظهرت مع بدايات هذا القرن، كالجزء الثالث من "الكتاب" (2002) وديوانيْ "تنبأ أيها الأعمى" و"أول الجسد آخر البحر" (2003). ونضرب مثلا لذلك هذا المقطع من الجزء الثالث من "الكتاب":

أسلمتْهُ الحياةُ إلى لُجِّها
لا انحرافٌ لِمَسراهُ في هولِها،
لا تُخومْ.
لم يكن، مرةً، حاملا
رايةَ الجِنّ، أو قارئا للنجومْ
مثْلَ نَول، يدُ الوقتِ تأتي وتمضي
في نسيجٍ يُرتِّلُ ألواحَهُ:
واحدًا للرحيلْ
واحدا للطريد القتيلْ
واحدًا...
والخيوط على عهدها
في يد الوقتِ، محمولةً في
يديْهْ،
عبثًا تقرأ الخيوطُ نسيجَ
الفجيعةِ في مقلتيْهْ[286]

فهذا المقطع يتكون من سبعة أبيات من المتدارك، تنتهي بضرب موحد مذال هو (فاعلانْ)، باستثناء البيت الثالث الذي جاء مرفلا (فاعلاتن: تي وتمضي). وأطول هذه الأبيات، وهو البيت الأول، لا يتجاوز تسع تفعيلات، بينما تتراوح بقية الأبيات بين أربعٍ وسبع تفعيلات.

---

[286] الكتاب، 10/3.

أما القافية فكلها من المترادف، باستثناء الضرب المهمل الثالث الذي جاءت قافيته من المتواتر (0/0). وقد جاء مهمل الروي أيضا، بينما خضع الروي في الأبيات الأخرى لنظام التوالي على شكل (أ أ – ب ب – ج ج...)، مما يكرس مبدأ المماثلة في القافية.

ولم يصب الكسر إلا وزن البيت الأخير بإقحام (فعو) في حشوه، وهو ما ينقله من المتدارك إلى المتقارب كما يلي:

فعِلن فاعلن فعولُ فعولن

فعولُ فعولن فعولْ

بينما بقيت الأبيات الأخرى منتظمة الوزن على تفعيلة المتدارك، لا يصيب حشوَها إلا الخبن في بعض المواضع.

وهذه الصورة من انتظام الإيقاع، التي يصبح فيها الانزياح استثناءً يصيب بعض مواضع القصيدة، هي الصورة التي صارت مهيمنة على الأعمال الأخيرة للشاعر، بشكل يؤكد أن الإغراق في التجريب لم يكن سوى مرحلة في تجربته الشعرية، سرعان ما انتهت بعد قصيدة "هذا هو اسمي" وبعض القصائد التي كتبت خلال أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات.

الخاتمة

لقد وقفنا في هذا الكتاب على أهم أشكال الانزياح الإيقاعي في الشعر العربي المعاصر، من خلال تجربة أدونيس، فانطلقنا من بعض الآراء النقدية التي اعتبرنا من أكبر عيوبها بناء الأحكام على نماذج قليلة منتقاة من شعر الشاعر، قد لا يكون لها اعتبار ضمن تجربته الشعرية الممتدة زمنيا. ثم حاولنا تجاوز هذه الآراء وما تحتويه من مغالطات بالنظر في موقف الشاعر نفسه من الانزياحات الإيقاعية، فاكتشفنا أن هذه الانزياحات تحتل عنده مرتبة ثانية من الأهمية في تحديث القصيدة العربية، بعد مسألة اللغة الشعرية التي تُعد عنده أساس هذه الحداثة. ووجدنا في كثير من مواقفه ما يؤكد دفاعه عن الوزن الشعري، فجاء شعره مؤيدا لهذه المواقف من خلال الحرص على كتابة قصيدة الوزن بجانب الشعر المنثور، بل إن بعض قصائده الموزونة جاءت محافظة على الشكل العمودي للبيت.

وقد دفعنا كل ذلك إلى القول بأن هذا الحرص على الأوزان كان بمنزلة القانون الذي خضعت له الانزياحات الإيقاعية، فلم تخرُج بالقصيدة عن إطار العروض العربي، بأوزانه وقوافيه وزحافاته وعلله.

وللتأكد من هذا الأمر ومدى مطابقته لواقع التجربة الشعرية للشاعر، عمدنا إلى استقصاء دواوينه الشعرية التي أمدتنا بثلاثة أشكال من الانزياح التي مست شعره الموزون، هي: انزياحات الوزن وانزياحات القافية وانزياحات البيت.

وقد تناولنا في انزياحات الوزن ثلاثة أنواع من الانزياح، هي المزج بين الأشكال والأوزان والتفعيلة المقحمة ومسألة الزحاف. وكانت النتائج التي انتهينا إليها من تحليلنا لهذه الأنواع والنماذج الشعرية التي تمثلها تترجم، في عمومها، طموح الشاعر إلى تخليص القصيدة العربية من الإيقاع الواحد والعبور بها نحو الإيقاع المتعدد الذي تتجاور فيه الأشكال والأوزان، دون الخروج عن انتظام العروض

العربي الذي يظل هو السمة التي يشترك فيها أدونيس مع غيره من الشعراء في ارتكابهم جميعا لهذه الانزياحات.

أما القافية فقد أمدّتنا تجربته الشعرية بثلاثة أنواع من الانزياح فيها، تشمل (فعولن) ومشتقاتها في ضرب المتدارك، وترك المماثلة وخداع الحركات الإعرابية. فلاحظنا أن أهم ما تضمه هذ الانزياحات، باختلاف درجاتها، يكمن في إعادة صياغة مفهوم القافية بالتقليل من أهمية الروي، والاهتمام أكثر بتحقيق المماثلة بين الأضرب أو مقاطعها الأخيرة التي تنسجم مع المفهوم الخليلي للقافية. إلا أن هذا الخرق لم يصل بالشاعر إلى حدود التخلي عن هذا العنصر الإيقاعي الذي يبقى هو المحدد الأساسي لمعالم البيت الشعري.

وكانت النتيجة التي انتهينا إليها من دراستنا للبيت الشعري هي أنه يخضع لنوعين من الانزياح: أحدهما بقي في حدود التجريب الذي خاضه في فترة محدودة زمنيا، ولم يتحول إلى تجربة أصيلة، بالإضافة إلى قلة تأثيره في إيقاع القصيدة، يتمثل في لعبة البياض وعلامات الترقيم. والآخر يُعد أكثر تأثيرا من سابقه، يتمثل في البيت الطويل الذي مال تدريجيا نحو الاعتدال بعد مرحلة من التجريب التي تزامنت مع الاهتمام بالبياضات وغيرها من الانزياحات الإيقاعية. وقد جاءت دراستنا للبيت الشعري ضمن إطار نظري وضعنا له أساسا في هذا الكتاب ويعتمد على اعتبار القافية محددا أساسيا له في الشعر المعاصر، فلم نجد في شعر أدونيس ما يُعَد استثناء في هذا الباب.

ومن أهم النتائج التي انتهينا إليها بعد النظر في مجموع هذه الانزياحات أنها اتخذت من حيث تطوّرُها شكلا هرميا، حيث بدأت بالتصاعد التدريجي منذ بداية الستينيات، لتبلغ ذروتها بعد حوالي عِقد من الزمن مع قصيدتيْ "هذا هو اسمي" و"مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف"، ثم تبدأ في التراجع التدريجي أيضا بعد هذه الفترة، لتستقر على حالة تبدو فيها الحدود واضحة بين الشعر والنثر، ويغلب فيها الانتظام الإيقاعي على القصيدة الموزونة التي انتهت إلى أشكال من الانزياح لا تُبعِدها كثيرا عن حركة التجديد التي يشهدها الشعر العربي عامة.

لكن هذا لا يدفعنا إلى التغاضي عن بعض الإضافات التي تَفَرّد بها أدونيس، والمتمثلة خاصة في إيقاع المتدارك، بإقحام تفعيلة المتقارب في حشوه وضربه، واتخاذ المزج بين الأوزان قاعدة في الكتابة الشعرية، وإعادة صياغة مفهوم القافية بما يقلل من أهمية المماثلة الصرفية وإعطاء أهمية أكبر للمماثلة العروضية فيها.

هذا وإذا كان اهتمامنا قد انصرف في هذا البحث إلى استكشاف أشكال الانزياح الإيقاعي في تجربة أدونيس خاصة، فإن ما وقفنا عليه من هذه الأشكال يمثل، في عمومه، الإطار الذي تحركت ضمن حدوده تجارب الشعراء المعاصرين في كتابتهم لشعر التفعيلة، فلم تخرج هذه الانزياحات عن المزج بين الأوزان والأشكال وتجديد مفهوم القافية والتفعيلة المقحمة وعلة النقص والبيت الطويل... وغيرها من الأشكال التي ساعدنا هذا البحث على اكتشافها، مع تفاوت بين الشعراء في نسبة حضور كل منها في شعرهم.

وإذا كانت تجربة أدونيس الإيقاعية قد تميزت بقدر من الخصوصية، فإنما هي خصوصية داخل إطار التنوع الذي عرفته حركة التجديد في الشعر الحديث. وقد حاولنا أن نثبت في هذا الكتاب أن هذا التجديد ظل يتصرف بأشكال مختلفة في القواعد الخليلية دون أن يتجاوز ذلك إلى تقويض أسسها العتيدة كما يدعي بعض الدارسين. فالحداثة الشعرية لا يصنعها شاعر واحد "هو الطائر المحكي والآخر الصدى"، أو طائفة من الشعراء أو اتجاه شعري بعينه، بقدر ما يصنعها تراكم التجارب التي تُغني المشهد الشعري باختلافها. وهنا تكمن مهمة النقد المبدع في استقراء هذه التجارب المختلفة التي وسمت مسيرة الشعر الحديث للوقوف على حجم الإنجاز الذي حققته، وعلى حجم الإبداع الكامن خلفه، إذ لا يكفي الشاعرَ أن يخترق الحدود أو يهدم الأركان، بل يجب عليه أن يكون في ذلك وبعده مبدعا وبانيا. فعندما تتحقق هذه المؤالفة بين الخرق والإبداع يتحقق المفهوم الحقيقي للحداثة الشعرية.

مراجع البحث

1- الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، الدكتورة سلمى خضراء الجيوسي، ترجمة الدكتور عبد الواحد لؤلؤة، ط2، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت2007.

2- أثر الفراشة، محمود درويش، دار رياض الريس للكتب والنشر2007

3- أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث، أحمد المعداوي، ط1، منشورات دار الآفاق الجديدة، المغرب1993.

4- أساليب الشعرية المعاصرة، صلاح فضل، ط1، دار الآداب، بيروت1995.

5- الأعمال الجديدة الكاملة، محمود درويش، ط1، منشورات دار رياض الريس، بيروت2009.

6- الأعمال الشعرية الكاملة، أدونيس، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق1996.

7- الأعمال الشعرية الكاملة، نزار قباني، منشورات نزار قباني، بيروت:

ج1: ط14، 1998.

ج2: ط8، 1998.

ج3: ط3، 1983.

ج4: ط1، 1993.

ج6: ط1، 1993.

8- الأعمال الكاملة، أمل دنقل، ط2، دار العودة، بيروت 1985

9- الأعمال الكاملة، إيليا أبو ماضي، دار العودة، بيروت.

10- أول الجسد آخر البحر، أدونيس، ط2، دار الساقي، بيروت2005.

11- بنية اللغة الشعرية، جون كوهن، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء 1986.

12-تجدد موسيقا الشعر العربي الحديث بين التفعيلة والإيقاع، مصطفى عراقي، مجلة علامات في النقد، ع71، نوفمبر 2010.
13-الثابت والمتحول، بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، 3-صدمة الحداثة، أدونيس، دار العودة، بيروت (د.ت).
14-الجملة في الشعر العربي، محمد حماسة عبد اللطيف، ط1، مكتبة الخانجي، القاهرة1990.
15-"حداثة التواصل، الرؤية الشعرية عند نزار قباني"د. عبد الغني حسني، دار الكتب العلمية، بيروت2013.
16-حداثة التواصل في أوزان الشعر عند نزار قباني، عبد الغني حسني، مجلة علامات في النقد، ع71، نونبر2010.
17-الحوارات الكاملة، أدونيس، ط2، بدايات للنشر والتوزيع، سوريا2010.
18-الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، د. عبد العزيز حمودة، سلسلة عالم المعرفة، ع298، نوفمبر2003.
19-الخصائص، ابن جني، تحقيق محمد علي النجار، عالم الكتب، بيروت (د ت).
20-ديوان أحمد عبد المعطي حجازي، ط3 دار العودة، بيروت 1982.
21-ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت1997.
22-ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة، بيروت 1998.
23-ديوان عبد الوهاب البياتي، ط2، دار الشروق، القاهرة1985.
24-ذاكرة للنسيان، الأعمال الجديدة الكاملة، محمود درويش، ط1، منشورات دار رياض الريس، بيروت2009.
25-سيرة ذاتية لسارق النار، عبد الوهاب البياتي، ط2، دار الشروق، القاهرة1985
26-الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، محمد بنيس:
2- الرومانسية العربية، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء1990.
3- الشعر المعاصر، ط2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء 1996.

27-الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، الدكتور عز الدين إسماعيل، ط3، دار العودة ودار الثقافة، بيروت (د.ت).
28-الصوت القديم الجديد، دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر العربي، د. عبد الله الغذامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب1987.
29-ظاهرة الشعر الحديث، أحمد المعداوي، ط2، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء2007.
30-العروض الجديد: أوزان الشعر الحر وقوافيه، د. محمود علي السمان، دار المعارف القاهرة1983.
31-العروض: دراسة في الإنجاز، محمد علي الرباوي، بحث للحصول على دكتوراه الدولة في الأدب العربي، تحت إشراف الدكتور محمد السرغيني، خزانة كلية الآداب، جامعة محمد الأول، وجدة (مرقونة).
32-العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه، د. فوزي سعد علي، دار المعرفة الجامعية، 1998.
33-العقد الفريد، تأليف ابن عبد ربه، شرحه وضبطه وصححه وعنون موضوعاته، ورتب فهارسه: أحمد أمين وأحمد الزين وإبراهيم الإبياري، دار الكتاب العربي، بيروت 1983.
34-العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، لابن رشيق القيرواني، حققه وفصله وعلق حواشيه: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط5، دار الجيل1981.
35-العيون الغامزة على خبايا الرامزة، للدماميني، تح: الحساني حسن عبد الله، ط2، مكتبة الخانجي، القاهرة1994.
36-في البنية الإيقاعية للشعر العربي، نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم العروض المقارن، كمال أبو ديب، ط1، دار العلم للملايين، بيروت1974.
37-القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، محمد صابر عبيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق2001.

38-قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ط7، دار العلم للملايين، بيروت 1983
39-الكتاب: أمس المكان الآن، أدونيس، ط1، دار الساقي، بيروت1998.
40-الكتاب، سيبويه، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت.
41-الكافي في العروض والقوافي، للخطيب التبريزي، تح: الحساني حسن عبد الله، ط3، مكتبة الخانجي، القاهرة1994.
42-المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، الدكتور عبد العزيز حمودة، منشورات عالم المعرفة،ع232، أبريل 1998.
43-مسرحيات أحمد شوقي، تح: سعد درويش، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1984.
44-منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، ط3، دار الغرب الإسلامي، بيروت 1986.
45-المطابقات والأوائل (صياغة نهائية)، أدونيس، دار الآداب، بيروت1988
46-موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع، لشعبان صلاح، ط4، دار غريب، القاهرة2005.
47-موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو، سيد البحراوي، ط2، دار المعارف، القاهرة 1991.
48-هذا هو اسمي، صياغة نهائية، أدونيس، دار الآداب، بيروت1988
49- ها أنت أيها الوقت، سيرة شعرية ثقافية، أدونيس، ط1، دار الآداب، بيروت1993.
50-وعي الحداثة (دراسات جمالية في الحداثة الشعرية)،
51- د. سعد الدين كليب، منشورات اتحاد الكتاب العرب1997.

الفهرس

المقدمة..........3
الباب الأول: انزياحات الوزن..........9
الفصل الأول: الحداثة الشعرية عند أدونيس: تمرد على اللغة أم تمرد على الإيقاع؟..........10
الفصل الثاني: انزياحات الوزن..........25
الباب الثاني: انزياحات البيت والقافية..........85
الفصل الأول: البيت الشعري المعاصر: المصطلح والحدود..........86
الفصل الثاني: انزياحات البيت والقافية..........127
خلاصات عامة..........152
الخاتمة..........158
مراجع البحث..........161
الفهرس

1 - من فضاء التشكيل: ذ. محمد الغناج.
2 - البطالة الفكرية في مجتمعنا (الأسباب والانعكاسات) ذ. محمد بنيعيش.
3 - أسرار النقد الأدبي: د. محمد مشبال.
4 - درجة الوعي في الترجمة: د. رشيد برهون.
5 - دراسة نقدية لكتاب التربية الإسلامية (قسم الباكلوريا) ذ. جلال راغون.
6 - دراسات عن القروض والربا: د. محمد التجكاني.
7 - جوامع الكلم في البيان النبوي: د. عبد الرحمان بودرع.
8 - بديع الزمان سعيد النورسي: د. حسن الأمراني .
9 - خطاب القيم في القصيدة المكية: د. حسن الوراكلي.
10 - المرابطون: بحث في المكونات السياقية: د. عبد الواحد بنصبيح.
11 - حجة النبي وعمراته: د. الحبيب التجكاني.
12 - التجكاني محمد عبد الصمد -حياته- إتجاهه الفكري والسياسي – د. محمد الحبيب التجاني.
13 - القدوة بين الإتباع اللإبتداع: د. عبد الله الشارف.
14 - طه حسين في المغرب- صفحة في سفر التواصل المصري المغربي – د.محمد محمد المعلمي.
15 - جلب الأذهان الفتية – في شرح تبسيط نظم نثر المقدمة الأجرومية – ذ. أبو عمران عبد الحكيم بن محمد الجغدال.
16 - الإيجاز في دلائل الإعجاز: د. رشاد احرازم.

17 - زهرة الظرف وزهرة الطرف للقللوسي - تحقيق : د. محمد الفهري.
18 - نصوص عائشة – د.حسين زروق.
19 - الوسطية – د. محمد الحبيب التجكاني.
20 - سبتة في الشعر المغربي – د. محمد المعلمي.
21 - قراءة المؤلف النقدي – عبد السلام ناس عبد الكريم.
22 - ظل المتنبي – د. حسن الأمراني.
23 - دائرة الضوء، حوار مع الأديب المرحوم محمد المنتصر الريسوني – د. أحمد زريق.
24 - تقنيات البحث وضوابط الكتابة، د. العياشي محمد حدوش.
25 - المدافعة والمداولة – د. حلمي القاعود – مصر.
26 - الدرة الشريفة – د. حنان الفاضلي.
27 - تقديس الأولياء – د. محمد زيوزيو.
28 - مقالات نقدية – د. صالحة الرحوتي.
29 - الصيغ البديلة في المعاملات المصرفية – د. محمد الحبيب التجكاني.
30 - طلاق الحائر – د. محمد الحبيب التجكاني.
31 - معجم المفسرين بتطوان – د. قطب الريسوني .
32 - أسرار محجوبة بالمتعة (حوارات قي الكتابة والإبداع) – أحمد الدمناتي.
33 - دلالة الخطاب الشرعي في تحريم مصافحة الرجل للمرأة المحرمة عليه – محمد المنتصر الريسوني.
34 - المذهب المالكي وإرتباطه بالسنة النبوية لمحمد الحبيب التجكاني.
35 - الرؤيا والتشكيل في القصيدة المغربية المعاصرة: ذ. الطيب هيلو.

36 - مواصفات الحلال في الغذاء ومواد التجميل: د. محمد الحبيب التجكاني.

37 - توسمات جارحة: دة. سعاد الناصر – أم سلمى.

38 - اليهود في الشعر العربي في القرن العشرين: خولة رسلان فايز – الأردن.

39 - خطاب القيم: د. حسن الوراكلي. ط .2

40 - شيخ الجماعة بتطوان أحمد الزواقي د. قطب الريسوني.

41 - نزع الخافض في النحو العربي د. حسين الحبشي – اليمن.

42 - الإمام أبو الحسن علي النوري الصفاقسي ذ. صالح علي العود – تونس.

43 - السرد النسائي بين قلق السؤال وغواية الحكي د. سعاد الناصر (أم سلمى).

44 - التهامي الوزاني – سيرته وإبداعاته الأدبية – د. سناء ابن يسف.

45 - إشكالية المصطلح في التراث النقدي العربي د. يوسف الفهري.

46 - الدرامي والغنائي في الشعر المغربي المعاصر – ذ. رشيد الخديري.

47 - هنا.. إذاعة طنجة (يوميات مذيع)، سعيد نعام.

48 - الدراسة الرائدة في شرح الصلاة المشيشية الخالدة د. محمد زيوزو.

49 - دليل الطلاب في اتقان الاعراب فوزي مكي.

50 - مناقب الاعلام ذ. صالح علي العود.

51 - لها خلف المجارات إخوة دراسة نقدية د. أحمد الدمناتي.

52 - التعالي النصي في الرواية المغربية د. نور الدين الفيلالي.

53 - الأنساق الثقافية في الآداب العربي د. يوسف الفهري.

54 - الأخلاق المحمدية ذ محمد الضغان.

55 - الشخصية في قصص عبد الحميد الغرباوي د مسلك ميمون.

56 - الذات المغتربة والبحث عن الخلاص د. علي العلوي.

57 - ريحانيات ذ. أنس الفيلالي.

58 - مدرسة تطوان التشكيلية ذ. محمد الغناج.

59 - ثقافة الحوار، ذ سعيد الريحاني.

60 - إمداد بحر القصيد تحقيق الدكتور محمد الفهري.

61 - النص الديداكتيكي د. جميل حمداوي.

62 - نحو تقويم تربوي جديد، د حميل حمداوي.

63 - بيداغوجيا الأخطاء، د. جميل حمداوي.

64 - الأقسام المشتركة في التعليم الإبتدائي، د. جميل حمداوي.

65 - البيداغوجية الفارقية، د. جميل حمداوي.

66 - التنشيط التربوي، د. حميل حمداوي.

67 - المقاربة النقدية الموضوعاتية، د. جميل حمداوي.

68 - عبد الرحمان الحايك، القاضي النوازلي، د. قطب الريسوني

69 - مهارة إنشاء كتاب أدبي: إعداد عبد الغني حسني (للباكالوريا).

70 - ورشهد .. شاهد د. ميمون الحرش.

71 - الحياة المدرسية د. جميل حمداوي.

72 - نظريات النقد الأدبي د. جميل حمداوي.

73 - فقه النوازل في الغرب الإسلامي، جميل حمداوي.

74 - مفهوم الحقيقة في الفكر الإسلامي، جميل حمداوي.

75 - شعرية البوح، مصطفى أمزير.

76 - الشخصية والعصر الشيخ ع السلام بن مشيش، محمد زيوزيو.

77 - التنظيم القانوني والتحديات السياسية للصحافة بالمغرب، محسن الندوي.

78 - حوار العقل والروح، ذ. عبد الإلاه حبيبي.

79 - محاضرات في فن المسرح، جميل حمداوي.
80 - مطامير تطوان، تنظيفها واستكشافها. ترجمة ذ حسناء داود.
81 - المنفرجة، د. عدنان الوهابي.
82 - الصحافة المحلية، محسن الندوي.
83 - معجم اللفيفين، محمد بن الصديق.
84 - خارج القفص، أبو الخير الناصري.
85 - بلاغة الصورة والتصوير في ق.ق مصطفى يعلى، د. م أحمد أنقار.
86 - الإمام مالك ابن أنس- د. رفيقة التجكاني
87 - تقييد النفيس وطرر عليه - د. رفيقة التجكاني.
88 - تيبولوجية الشعر الأمازيغي التقليدي- د. جمال أبرنوص.
89 - La tradicion arabe en la historiografia de la tradoccion estado de la cuestion. د. عزيز البازي
90 - القصة والقصة القصيرة جدا - ذ. عبد الحميد الغرباوي.
91 - تحفة الإخوان في الصنائع القديمة بتطوان – إعداد حسناء داود.
92 – نظرية العقد في الشريعة الإسلامية – د. محمد الحبيب التجكاني
93 - الأزجال الأندلسية بين العميدين، د. محمد العمارتي
94 - مدخل الي مقاربة المذاهب الفقهية الأربعة، د محمد الحبيب التجكاني
95 - مقاربة سيميو بلاغية للصورة، د. جميل حمداوي
96 -التداوليات وتحليل الخطاب، د. جميل حمداوي
97 - النقد الثقافي بين المطرقة والسندان، د. جميل حمداوي.
98 - الايقاع وحدود الانزياح في الشعر العربي المعاصر، د. عبد الغني حسني.

الكتاب القادم

الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق (نحو المقاربة الوسائطية)

د. جميل حمداوي.

تطلب هذه الكتب من مكتبة سلمى الثقافية زنقة الصفار رقم 7 تطو

البريد الالكتروني:

yessefab@gmail.com

Fax : 05 39 97 45 61 /Tél

